



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT

Titel der Magisterarbeit

Das Historienbild im Ausstattungsprogramm herrschaftlicher Repräsentationszyklen  
im Europa der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Verfasserin  
Mag. Karin Eckstein

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte  
Betreuer: HR tit. Ao. Prof. Dr. Wolfgang Prohaska



Für Stefan



## Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	6
2. Das Historienbild und seine Stellung im Ausstattungsprogramm herrschaftlicher Repräsentationszyklen – ein kunsttheoretischer Überblick	8
3. Spezifische Mythenbildung mittels herrschaftlicher Repräsentationszyklen	14
3.1. Die Medicizyklen der beiden Galerieflügel des Palais de Luxembourg	14
3.1.1. Einführung	14
3.1.2. Sozio-politische Ausgangssituation - Frankreich unter Heinrich IV. und die Auftraggeberin Maria von Medici	19
3.1.3. Der Bau des Palais du Luxembourg und die Tradition der Galerie in Frankreich	27
3.1.4. Die Gruppe der Entscheider, das künstlerische Umfeld, Wahl des Künstlers	30
3.1.5. Wahl und Gestaltung des Programms – Der Bruch mit der französischen Tradition	35
3.2. Die Bilderzyklen des Salón de Reinos im Buen Retiro Palast	53
3.2.1. Einführung	53
3.2.2. Sozio-politische Ausgangssituation – Spanien unter den Habsburgern und die Anfangsjahre der Regierung Phillips IV.	56
3.2.3. Der Bau des Buen Retiros und die Ausstattung spanischer Prunkräume	62
3.2.4. Spanische Tradition herrschaftlicher Bildzyklen	71
3.2.5. Das künstlerische Umfeld	74
3.2.6. Wahl und Gestaltung des Programms – Vergebene Chancen	80
4. Resümee	92
5. Bibliographie	95
6. Abbildungen	102
7. Abbildungsverzeichnis	115
8. Lebenslauf	118

## 1. Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit entstand im Zuge einer Seminararbeit mit dem Titel „Die Übergabe von Breda, Geschichte des Historienbildes im spanischen und internationalen Kontext - Ausstattungsprogramm des Salón de Reinos“. In der sich daraus resultierenden Auseinandersetzung mit dem Historienbild im Ausstattungsprogramm herrschaftlicher Repräsentationszyklen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Europa, ergaben sich mehrere interessante Aspekte, denen im Rahmen einer Seminararbeit nur ungenügend nachgegangen werden konnte. Die Themenbereiche, die sich dabei herausgebildet haben, beziehen sich vor allem auf die spezifische Ausgestaltung des Historienbildes als konstituierender Teil im Ausstattungsprogramm herrschaftlichen Repräsentationszyklen, sowohl aus kunsthistorischer Sicht, als auch im Hinblick auf ihre geschichtliche und politische Bedeutung. Dabei geht es bei den Betrachtungen nicht um die singulären Werke, sondern immer um die Gesamtheit eines Bilderzyklus. Die Besonderheit liegt dabei auf dem Untersuchungszeitraum, der knapp vor der Mitte des Jahrhunderts liegt. Also kurz vor jener Etablierung eines strengen Regelkorsetts an der französischen Akademie, in dem die Aufgaben und Gestaltungsformen dieser Bildgattung genauestens vorgeschrieben wurden und das bis Ende des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup> Schule bildend für ganz Europa werden sollte. Es ist also ein Zeitraum der frei auf die Genese fürstlicher Repräsentationsprogramme des 16. Jahrhunderts beziehungsweise der Anfänge des 17. Jahrhunderts zugreifen kann.

Wie bereits angesprochen lassen sich die Untersuchungen in zwei große Themenfelder unterteilen, einer kunsthistorischen theoretischen Auseinandersetzung, die sich um die unterschiedlichen Ausprägungen des Historienbildes bemüht und einer Aufarbeitung des realpolitischen-historisch Umfeldes, das in diesen Arbeiten seine Wirkung zeigt. Zu der Beschäftigung mit den Ausprägungen ergeben sich Fragestellungen hinsichtlich der Genese dieses Bildtypus, sowie einer weiteren Spezifizierung des Historienbildes innerhalb des Gattungsbegriffs. Es handelt sich dabei um die Untersuchung, ob Historienbilder, so unterschiedlich sie auch seien mögen, in diesem besonderen Kontext gewisse Gemeinsamkeiten erkennen lassen, die zu einer Präzisierung des Begriffs des „Historienbildes im Ausstattungsprogramm herrschaftlicher

---

<sup>1</sup> Wie Edgar Wind in seinem Aufsatz „The Revolution of History Painting“ aufzeigt, sind es erste Bildzeugnisse der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich gegen die Vorgaben der Akademien stellten. Vgl. Wind 1939, S. 116.

Repräsentationszyklen“ führen. Neben der Betrachtung innerhalb der eigenen Gattung, ist aber auch die Abgrenzung zu anderen Gattungen, wie dem Porträt und der topographischen Landschaftsdarstellung von Bedeutung, die ebenfalls Teil der bildnerischen Herrschaftsrepräsentation sind. So kann beziehungsweise muss neben einer Einschränkung, gleichermaßen eine Erweiterung um Aspekte aus anderen Gattungen angedacht werden.

Im Zusammenhang mit der realpolitischen Intention und Wirkungsmacht des Historienbildes, wird dessen Rolle oftmals rein in seiner Funktion der Verherrlichung des regierenden Herrschergeschlechts gesehen, sozusagen als Mittel der künstlerischen Überhöhung für Zeitgenossen und Nachwelt. Demgegenüber steht jedoch das bewusste, vielleicht teilweise auch unbewusste, Reagieren auf konkrete politische Spannungsfelder, denen die jeweilige Auftraggeberin, der jeweilige Auftraggeber, ausgesetzt ist. Der herrschaftliche Repräsentationszyklus wird somit zur Schaffung eines Mythos herangezogen, der als machstrategisches Werkzeug auf die aktuellen monarchischen Herausforderungen wirken soll. Mit der Funktion einer spezifischen Mythenbildung wird das Historienbild, richtig gelesen, aus seiner Beliebigkeit und reinen Dekorationsfunktion befreit und zu einem wichtigen historischen Zeugnis. Um dies überprüfen zu können, ist davon auszugehen, dass sich Entscheidungen hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung, dieser Mythenbildung unterordnen und aus diesem Blickwinkel zu verstehen sind. Sowohl in der Auswahl des Themas, in der Bestimmung des Standortes und der Raumform, der Wahl des Künstlers und nicht zuletzt in der Festlegung der künstlerischen Mittel manifestiert sich eine politische Aussage. Es gilt daher in der Folge jede dieser Entscheidungen auf Ursachen und Auswirkungen hin zu beleuchten. Dabei ist die lokale Geschichte des einzelnen Landes genauso zu betrachten, wie das persönliche Interesse der AuftraggeberIn und der an der Programmentwicklung Mitentscheidenden, das Traditionsumfeld innerhalb dessen der Auswahlprozess stattfand, sowie die möglichen Alternativen.

Das ursprüngliche Ziel in der Bearbeitung dieses Themenkomplexes, war die beispielhafte Untersuchung an Hand der vier großen Ausstattungszyklen dieser Zeit in Europa, deren Ausprägungen und Aussagen nicht unterschiedlicher sein könnten. In chronologischer Reihenfolge nach ihrem Entstehungszeitraum sind das die Medicizyklen der beiden Galerieflügel im Palais du Luxembourg unter Maria von Medici durch Peter

Paul Rubens, die Deckenfresken des Banqueting House in Whitehall unter Karl I. von England ebenfalls durch Rubens, die Ausstattung des Salón de Reinos im Buen Retiro Palast unter Phillip IV. durch eine spanische Malerequippe von acht Künstlern, sowie die Planetensäle im Palazzo Pitti unter Ferdinand II, Großherzog der Toskana durch Pietro da Cortona. Im Zuge der Recherchen wurde schnell klar, dass eine intensive Bearbeitung aller Zyklen, ein den Rahmen einer Diplomarbeit sprengendes Unterfangen darstellt. Es erschien daher sinnvoll sich in einer ersten Bearbeitung auf nur zwei Bildprogramm zu fokussieren. Die Wahl fiel neben dem Salón de Reinos des Buen Retiro auf die Medicizyklen des Palais du Luxembourg. Ausschlaggebendes Argument für diese Entscheidung war, dass trotz intensiver kunsthistorischer Studien und umfangreicher Publikationen zu zweiterem Programm, das Spezifikum weiblicher Repräsentation bis dato in nur unzureichender Form gewürdigt wurde. So soll auch diesem Aspekt in den folgenden Ausführungen gebührend Raum geschaffen werden.

## **2. Das Historienbild und seine Stellung im Ausstattungsprogramm herrschaftlicher Repräsentationszyklen**

Besonders ab dem 16. Jahrhundert, als es zu einem Wiedererstarken herrschaftlicher Autorität in Europa kam, wurde die Ausstattung von Palästen zu einem wichtigen Mittel hoheitlicher Machtdemonstration. Der Hierarchie der Räume, musste ebenfalls die Ausstattung entsprechen, nicht nur im Hinblick auf die Exzellenz der Ausführung, sondern auch in Bezug auf Inhalt und Programme. Den offiziellen Räumen waren Bildkompositionen vorbehalten, in denen der Geschichte gedacht wurde, in denen Taten und Leistungen eines Herrschers in künstlerischer Form hervorgehoben wurden.<sup>2</sup> Dabei wurde dem großen Saal, dem Vestibül und der Galerie, die größte Bedeutung beigemessen. Dargestellt wurden große Ereignisse der Familiengeschichte, wie Hochzeiten, Vertragsunterzeichnungen, Schlachtensiege und dergleichen in erzählerischer Form, oftmals in vielschichtigen Bildprogrammen unter Einbezug von Allegorien, Figuren aus der mythologischen Götterwelt beziehungsweise klassischen oder biblischen Helden. Die dafür herangezogene Bildgattung war die, der Historienmalerei. Denn, wie es

---

<sup>2</sup>Kirchner 2000, S. 17f. Kirchner bezieht sich dabei auf grundsätzliche Überlegungen André Félibiens, *Historiographie des Bâtiments du Roi*“ aus André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Bd. 2, Paris 1672, S. 183f.



Thomas Kirchner nennt, „der künstlerische Ort der Geschichte war die Historienmalerei“<sup>3</sup>.

Als einen der großen Ruhmeszyklen, die der alten Idee der Herrscherverherrlichung eine neue monumentale Form verlieh, kann die Ausstattung der päpstlichen Gemächer im Vatikan durch Raffael im ersten Viertel des Cinquecento gesehen werden. Die unter dem Pontifikat Julius II. und in der Folge Leo X. entstandene Ausgestaltung der rundbogigen Wandflächen der Stanzen durch Fresken, zeigt die Vorherrschaft und Legitimation der römischen Kirche, sowie die Bedeutung ihrer Protagonisten. In der Wahl antiker, frühchristlicher beziehungsweise mittelalterlicher Szenen ist jeweils ein Verweis auf die aktuelle politische Situation zu finden. Der Papst wird darin nicht nur als geistlicher Führer, sondern auch als weltliche Schutzmacht gezeigt. Bewusst wird die künstlerische Gestaltung der päpstlichen Repräsentationsräume zu einem Mittel der Demonstration päpstlichen Legitimitätsanspruchs genutzt. Diese Form der Glorifizierung und Überhöhung im Rahmen der Ausstattung herrschaftlicher Repräsentationsräume hatte Vorbildfunktion für eine große Anzahl berühmter Herrscherpersönlichkeiten und Adelsfamilien.

Beispielhaft für die Mitte des 16. Jahrhunderts sei hier der Freskenzyklus des Francesco Salviati angeführt, den dieser für den Palazzo Farnese in Rom ausführte und mit 1550 vollendete (Abb. 1). In diesem Ausstattungsprogramm alternieren narrative mit allegorischen Darstellungen. Breite Felder, die die Geschichte der Farnese erzählen, wechseln ab mit allegorischen Vignetten, welche die Tugenden der Familie glorifizieren. Diesem italienischen Gestaltungsmodus folgt die Ausstattung der „Grande Galerie“ Franz I. in Fontainebleau, die jedoch in einem überaus komplexen Bildprogramm mündet. Für den Bau und die Dekoration seiner neuen Residenz berief der französische König ab 1530 vorwiegend italienische Künstler an den französischen Hof. Dieser italienische Kulturimport besonders durch die toskanischen Künstler Giovanni Battista Rossi und Francesco Primaticcio wirkte in der Folge prägend auf die französische Entwicklung. In der Galerie Franz I. zeigen vielschichtige Allegorien die Qualitäten des Herrschers, dabei wird der König mit zahlreichen mythischen Gestalten in Verbindung gebracht. Episoden des Odysseus, des Achilles, ebenso wie Assoziationen zu den fünf klassischen Gottheiten

---

<sup>3</sup> Kirchner 2000, S. 27.

Mars, Minerva, Diana, Merkur und Amor.<sup>4</sup> Hier wird das Historienbild nicht dazu herangezogen als narratives Ereignisbild zu fungieren, um vordergründig Geschichte abzubilden, sondern die Intention liegt in einer überhöhenden, verallgemeinernden Darstellungsform. Die Ausstattung wurde um 1540 fertig gestellt (Abb. 2).

Während in Italien und über direkten Kulturimport auch in Frankreich Erzählfreude und Phantasie zu Ergebnissen künstlerischer Virtuosität führten, zieht sich Spanien bei der Darstellung großer Historienzyklen auf das Ideal der Schlichtheit und Nüchternheit zurück. Im Anschluss an den niederländischen Einfluss entwickelt sich das topographische Historienbild.<sup>5</sup> Etwa zeitgleich zur Ausstattung der Grande Galerie in Fontainebleau entsteht für Karl V. eine zwölfteilige Tapisserieserie nach Entwürfen von Jan Cornelisz Vermeyen, die an dessen Tunisfeldzug der Jahre 1534/35 erinnern soll.<sup>6</sup> In akribischer Weise wird hier die kartographische Strukturierung als primäres Beglaubigungsmittel der Darstellung herangezogen. Der hier angewendete Gestaltungsmodus, wirkte auf die spanische Bildpräsentation traditionsbildend. Als ein weiteres Beispiel dieser nüchternen spanischen Dekorationsform ist die 1590 geschaffene Halle der Schlachten oder auch königliche Galerie im El Escorial zu sehen (Abb. 3). Dieses unter Philipp II. entstandene Dekorationsprogramm ist ganz in dieser Tradition zu sehen. Vollkommen mit Schlachtenszenen ausgestattet, wirkt der spanische Raum im Gegensatz zu dem italienischen beziehungsweise dem französischen Beispiel karg und nüchtern. Die Herrschertugenden der Stärke und Tapferkeit werden durch im Bild dargestellte militärische Ordnung und Übermacht demonstriert. Klar sind bereits anhand dieser Beispiele aus dem 16. Jahrhundert die darstellerischen Möglichkeiten für die weitere Entwicklung im 17. Jahrhundert vorgegeben.

Auch im 17. Jahrhundert behielt der Saal der fürstlichen Tugenden weiterhin einen zentralen Stellenwert in der Ausschmückung der Paläste, wobei die allegorische Darstellung gegenüber dem narrativ-historischen weiter an Boden gewann.<sup>7</sup> Beinahe

---

<sup>4</sup> Vgl. Brassat 2003, S. 274. In ihrer Bearbeitung dieses Themas prägen Dora und Erwin Panofsky in diesem Zusammenhang den Begriff der „allusive correlation“, dabei kann eine Person mit einer Vielzahl anderer Archetypen verglichen werden. Es kommt dabei nicht darauf an, ob die Analogie als ganzes oder nur in Hinblick auf manche Aspekte anwendbar ist. Brassat bezieht sich dabei auf den Artikel „The Iconography of the Galerie Francois Ier at Fontainebleau. In: Gazette des Beaux-Arts, II, 1958, S. 113 - 190.

<sup>5</sup> Vgl. ebenda, S. 301.

<sup>6</sup> Die Teppichserie wurde im Alcázar in Madrid genutzt und aufbewahrt beziehungsweise zur Dekoration bei besonderen Anlässen und Feierlichkeiten verwendet. Vorteil der Tapisserien war es, dass sie eingerollt gut transportierbar waren und im königlichen Zug mitgenommen werden konnten. Vgl. Orso 1993, S. 136.

<sup>7</sup> Vgl. Brown 1988, S. 110.

zeitgleich entstanden im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts beeindruckende Dekorationen barocker Fülle. In Italien sind diesbezüglich vorrangig die Werke Pietro da Cortonas hervorzuheben. In den Jahren 1633 bis 1639 schuf Pietro da Cortona wohl sein Hauptwerk mit dem monumentalen Deckenfresko des großen Saals des Palazzo Barbarini in Rom. Mit der "Allegorie der göttlichen Vorsehung", eine Apotheose auf das Haus der Barbarini schafft da Cortona sowohl eine vollkommene Auflösung der Raumgrenzen durch seine illusionistische Malerei, als auch eine Auflösung der historischen Kohärenz durch mythologische und allegorische Überhöhung, allein in den unteren Randzonen sind Ansätze einer erzählerischen Darstellung auszunehmen. Dieses Konzept kann bereits als ein Aufbrechen beziehungsweise ein Überschreiten der Gattungsgrenze des Historienbildes verstanden werden, sowohl aus gestalterischer als auch aus inhaltlicher Sicht. Ebenfalls durch Pietro da Cortona kommt es zwischen 1640 bis 1647 zur Ausgestaltung der Deckenfresken der Planetensäle des Palazzo Pitti.<sup>8</sup> In Form von „quadri riportati“ ist dieser Zyklus den Herrschertugenden gewidmet, mit denen Ferdinand II. von Medici, Großherzog der Toskana und Auftraggeber, assoziiert werden wollte. Mit der Deckenausstattung des Banqueting House in Whitehall von 1632 bis 1634 unter Karl I in England schafft Rubens eine Verherrlichung der neuen Herrscherdynastie der Stuarts, die den Tudors auf den Thron folgten. Mit der Gestaltung der Deckenfelder führte er ein Novum in die Ausstattung herrschaftlicher Repräsentanz am Hof Englands ein.<sup>9</sup> Wie auch bei der Ausgestaltung der beiden Galerieräume des neu erbauten Palais du Luxembourg kommt Rubens Bildsprache der Allusion zur Anwendung. In signifikantem Kontrast dazu steht das Bildprogramm des Salón de Reinos, das in seiner bildnerischen Ausgestaltung sehr einfach und reduziert, an manchen Stellen sogar antiquiert wirkt. Im Vergleich zur Repräsentationsaustattung anderer europäischer Herrscherhäuser, erscheint der Saal der Reiche schlicht und unprätentiös. Trotz dieser soeben geschilderten enormen Unterschiede in den herrschaftlichen Ausstattungsprogrammen, hinsichtlich der Materialität, der Darstellungsmodi, der Komposition, der Örtlichkeit der Anbringung, werden alle diese Zyklen durch das Historienbild getragen, dem Ort der eine Verbindung schafft zwischen panegyrischer Überhöhung und Realraum. Für das die Dekorationszyklen der Planetensäle, beziehungsweise auch der Sala della Stufa des Palazzo Pitti in Florenz, ist diese Behauptung noch getrennt zu überprüfen.

---

<sup>8</sup> Die Fertigstellung erfolgte erst unter einem seiner Schüler Anfang der 60er Jahre.

<sup>9</sup> Die Vorgabe der kassettierten Decke war bereits durch den Architekten Inigo Jones unter Jakob I. erfolgte.

Der Gattungsbegriff des Historienbildes wurde bereits durch Leon Battista Alberti in seinem Theorietraktat „Della pittura“ von 1435/36 etabliert, indem er die Bilderzählung als die höchste Aufgabe der Malerei bezeichnet. In diesem Sinne war die Malerei der Literatur ebenbürtig, denn auch sie war imstande eine Begebenheit, ein Geschehen mit künstlerischen Mitteln wiederzugeben.<sup>10</sup> Der Begriff der „historia“ bezieht sich vorrangig auf den Bildinhalt, allgemein wird darunter die Darstellung von menschlichen Handlungen verstanden. Neben geschichtlichen Ereignissen gehören aber auch religiöse Darstellungen, sowie mythologische Erzählungen und das allegorische Bild dazu. Klar wird dabei die Gattung der Historienmalerei von den Arbeiten abgegrenzt, die bloß die Natur nachahmten, wie Porträt-, Genre-, Landschaftsmalerei oder Stillleben.<sup>11</sup>

Dieser weitgefasste Gattungsbegriff des Historienbildes erweist sich zu unpräzise für die spezifischen Anforderungen herrschaftlichen Repräsentationszyklen, und es erscheint daher sinnvoll ihn einzugrenzen. Dies soll anhand eines französischen Stichwerks aus dem Jahre 1649 geschehen, das Anne d'Autriche anlässlich des Todes ihres Gatten Ludwig XIII. bei Jean Valador in Auftrag gegeben hatte und das mit zu den aufwendigsten kunstpolitischen Projekten höfischer Repräsentation der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehörte. Zeitlich markiert es das Ende des hier betrachteten Zeitraums und kann als eine Art kunsttheoretische Zusammenfassung gesehen werden. Dieses umfangreiche Stichwerk besteht aus drei voneinander getrennten Abschnitten, in denen, in drei unterschiedlichen Gattungen, nämlich dem Historienbild, dem Porträt und der topographischen Ansicht, des verstorbenen Herrschers gedacht wird.<sup>12</sup> Das besondere an dieser Arbeit ist, dass den Abbildungen korrespondierende Texte zugeordnet sind, die jeweils über den Anspruch der Darstellung Auskunft geben. Im Titel, des die Historienmalerei begleitenden Textes, wird dieser als „poème héroïque“ bezeichnet. So wie der Text, hat auch die Darstellung der Historienbilder die Heldenverehrung zum Ziel. Dies ist nicht nur für das französische Verständnis anzuwenden. Innerhalb aller herrschaftlicher Repräsentationszyklen dieser Zeit entspricht das Historienbild in Wesensart und Funktion der literarischen Gattung des Heldenepos. Die Gesamtheit des herrschaftlichen Repräsentationsprogramms wird wie im Epos durch eine zentrale Gestalt und/oder eine zentrale Idee zusammengehalten.

---

<sup>10</sup> Eine ausführliche Untersuchung zur Rhetorik im Historienbild ist in Wolfgang Brassats Buch „Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz“ zu finden.

<sup>11</sup> Vgl. Gaehtgens 1996, S. 16.

<sup>12</sup> Vgl. Kirchner 2000, S. 29.

Die literarische Gattung des Epos, dem „poème épique“, das Thomas Kirchner mit dem „poème héroïque“ gleichsetzt,<sup>13</sup> schafft aber nicht nur inhaltlich eine Abgrenzung, sondern auch formal. Die Literatur trifft eine klare Unterscheidung, indem sie die historische Erzählung in Form des Epos, auf Grund der unterschiedlichen Aufbereitung des Inhalts, klar von der Geschichtsschreibung trennt. Das ist insofern von Bedeutung, als sich daraus die Möglichkeit ergibt, auf die Malerei die gleichen Regeln anzuwenden, wie für ihr literarisches Äquivalent. „Die „vorzügliche Aufgabe [des Epos] ist nicht die Tatsachenwiedergabe, sondern die Verherrlichung eines Helden. Entsprechend gelten nicht die Regeln der Geschichtsschreibung, nämlich die Befolgung des „vrai“, ihr Leitfaden ist vielmehr die „vraisemblance“, die ein spezifisch literarisches Mittel ist und sich nicht mit dem „vrai“ decken muss. Nicht die historische Wahrheit ist gefragt, sondern der Entwurf einer Erzählung, die in sich wahrscheinlich ist, den moralischen Normen genügt und die in einem Helden gipfelt.“<sup>14</sup> Es geht nicht um eine nüchterne Tatsachenwiedergabe, sondern um das Auswählen einzelner Ereignisse, die besonders geschmückt und gestaltet werden, das kann auch die Hinzunahme christlicher, mythologischer oder allegorische Figuren beinhalten. Somit kann unter zu Hilfenahme der literarischen Gattung des Epos das Historienbild im Kontext des herrschaftlichen Repräsentationszyklus, sowohl hinsichtlich des Inhaltes als auch über die formale Ausgestaltung definiert werden.

Das Stichwerk Valadors führt in diesem Zusammenhang aber noch zu einer weiteren bedeutenden Erkenntnis. Durch das abgegrenzte Nebeneinanderstellen der drei Gattungen Historienbild, Porträt und topographische Ansicht zeigt es klar, dass im Verständnis der Zeit alle drei in der Lage sind „historische Ereignisse adäquat umzusetzen“<sup>15</sup>. Jede der künstlerischen Ausprägungen besitzt die ihr eigenen Qualitäten und alle drei sind in Form von Galerieausstattungen bekannt. In den komplexen Dekorationsprogrammen des 17. Jahrhunderts finden sich die drei Gattungen kaum noch so idealtypisch nebeneinander gestellt. Sowohl das Porträt als auch die topographische Ansicht finden Eingang in die Historienmalerei. In dieser Synthese übernimmt das Historienbild Ausdrucksmerkmale der anderen Gattungen.

---

<sup>13</sup> Vgl. ebenda, S. 34.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 33.

Trotz der Durchgängigkeit des Verständnisses, was unter dem Historienbild in diesem Kontext zu verstehen ist, als auch in der Konstanz hinsichtlich der Anwendung, gestalteten sich die Ausstattung von Ehrensälen oder Sälen fürstlicher Tugenden in Europa, wie bereits zu sehen war, gänzlich unterschiedlich. Allein die vorrangige Intention auf Selbstinszenierung und Legitimation des Auftraggebers war allen Dekorationsprogrammen gemein. Die Differenzen in den Gestaltungsmodi ergeben sich insbesondere aus den unterschiedlichen Traditionszusammenhängen, in denen die einzelnen Bildprogramme entstehen und aus dem spezifischen Mythos, der dem höfischen Betrachter und der Nachwelt übermittelt werden sollte, wie in der Folge noch zu zeigen sein wird.

### **3. Spezifische Mythenbildung mittels herrschaftlicher Repräsentationszyklen**

Anhand einer detaillierten Analyse zweier ausgewählter Repräsentationszyklen, soll der Frage nachgegangen werden, ob neben der Herrscherverherrlichung beziehungsweise Heldenverehrung in den Ausstattungsprogrammen ein spezifischer Mythos vermittelt werden sollte, der eng mit der politischen Situation des jeweiligen Landes, der jeweiligen Auftraggeberin, dem jeweiligen Auftraggeber verbunden war.

#### **3.1 Die Medicizyklen der beiden Galerieflügel des Palais de Luxembourg**

##### **3.1.1. Einführung**

Wahrscheinlich bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1621 wurde von Maria von Medici, der Witwe Heinrichs IV. und Mutter Ludwigs XIII. von Frankreich, zwei kolossale Gemäldezyklen bei Peter Paul Rubens in Auftrag gegeben. Sie waren als Ausstattung für die beiden Galerieflügel des neu erbauten Palais du Luxembourg, dem Witwensitz der Auftraggeberin vorgesehen. Wie in dem am 26.2.1622 unterzeichneten Vertrag explizit festgelegt wurde, sollte für die Westgalerie „la vie très illustre et gestes héroïques“<sup>16</sup> der Königinmutter in vierundzwanzig hauptsächlich großformatigen Ölgemälden dargestellt werden. Für den Ostflügel waren ebenfalls vierundzwanzig Darstellungen von „toutes les batailles [...], les rencontres, ses combatz, prises et sièges de villes“<sup>17</sup> des Heinrich IV. vertraglich festgelegt. In Format und Konzept war die

---

<sup>16</sup> Rooses 1998, S. 217.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 217.

Heinrichsgalerie als Pendant zum Marienzyklus gedacht.<sup>18</sup> Aus politischen Gründen kam es jedoch weder zur Ausführung noch zu einer detaillierten Programmformulierung durch die Auftraggeberin und ihren Kreis. Während die Westgalerie 1625 anlässlich der Vermählung von Henriette-Marie, einer Tochter Maria von Medicis, mit Karl I. von England feierlich eröffnet wurde, sind von der Heinrichsgalerie lediglich fünf unvollendete Bilder auf Leinwand aus dem Nachlass von Peter Paul Rubens und mehrere Entwurfskizzen erhalten. Der östliche Galerieflügel wurde erst 1634, also vier Jahre nach der endgültigen Exilierung der Königinmutter baulich fertig gestellt, im Inneren jedoch nicht mehr ausgestaltet. Maria vermachte das Schloss nach ihrem Tod 1642 ihrem jüngeren Sohn, Gaston d'Orleans, sodass es bereits im 17. Jahrhundert zu Veränderungen der ursprünglich geplanten Ausgestaltung kam. Ende des 17. Jahrhunderts kam es zu einem weiteren Eigentümerwechsels des Gebäudes. Die Gemälde des Rubenszyklus sollten jedoch in königlichem Besitz verbleiben. Aus konservatorischen Gründen wurden sie 1790 in das Depot des Louvre überführt.<sup>19</sup> Nur durch die Autonomie der Bilderserie des Marienzyklus,<sup>20</sup> konnte diese erhalten werden und zu einem integralen Bestandteil der königlichen Gemäldesammlung werden. Berichten zufolge kam es zu einer mehrjährigen Restauration der Werke. Teile aus dem Zyklus wurden erstmals 1816 im Louvre ausgestellt.<sup>21</sup> So kann der Marienzyklus auch als konstitutiver Bestandteil einer musealen Entwicklung gesehen werden, die 1793 in der Etablierung des Louvres als öffentliche Gemäldegalerie mündete.<sup>22</sup>

Wie in keinem anderen Bildprogramm dieser Zeit sind hier konkrete historische Ereignisse, herrschaftliche Propaganda, zeitgenössische politische Spannungsverhältnisse und allegorische Überhöhung im Ausdruck derart eng miteinander verbunden.<sup>23</sup> Darüber hinaus ist höchste Aktualität gegeben. Die dargestellten Themen beim Marienzyklus beziehen sich, besonders was die letzten fünf Bilder betrifft auf die jüngste Vergangenheit. Angesprochene Begebenheiten und Personen waren somit dem höfischen Betrachter in unmittelbarer Erinnerung. Gerade diese letzten Bilder sind geprägt von den

---

<sup>18</sup> In der Folge umfasst die Verwendung des Wortes Medicizyklus beide Ausstattungsprogramme, Bezüge auf jeweils eines der beiden Bildprogramme erfolgt unter der Bezeichnung Marien- beziehungsweise Heinrichszyklus.

<sup>19</sup> Vgl. Thulliers/Foucart 1969, S. 143.

<sup>20</sup> Bei den Zyklen handelte es sich um Leinwandbilder auf Keilrahmen.

<sup>21</sup> Vgl. Thulliers/Foucart 1969, S. 145.

<sup>22</sup> Die drei Porträts der Königin und ihrer Eltern befinden sich als permanente Leihgabe in Versailles, während die übrigen einundzwanzig Ölgemälde im Louvre ausgestellt sind.

<sup>23</sup> In früheren Bildprogrammen wurden entweder Ereignisse der nationalen Geschichte dargestellt oder der jeweilige Herrscher mythologisch oder allegorisch überhöht. Im Medicizyklus kam es erstmals zu einer Synthese der geschichtlichen und allegorischen Thematik. Vgl. Simson 1996, S. 232.

divergierenden politischen Intentionen der beiden an der Programmgestaltung maßgeblich beteiligten Personen. Umstände, die höchste Anforderungen an den ausführenden Künstler stellten. Das bemerkenswerteste Charakteristikum des erst gestalteten Zyklus bildet jedoch die zentrale Figur der Maria von Medici selbst. Mit ihr als Heldin des Programms ist besonderes Augenmerk auf eine spezifische Genderrepräsentation zu legen, sowie auf das Thema der weiblichen Regentschaft innerhalb der französischen Tradition. Auf Grund dieser komplexen Ausgangssituation kann gerade dieser Ausstattungszyklus als programmatisch für eine propagandistische Mythenbildung mit künstlerischen Mitteln nach herrschaftlichen Intentionen erachtet werden und steht somit auch aus diesem Grund am Anfang der Untersuchung.

Eine weitere Besonderheit liegt an der ungewöhnlich reichhaltigen Dokumentenlage. Die Ausgestaltung und Entwicklung des Medicizyklus, vorwiegend des Marienzyklus, wird durch einen umfangreichen Bestand an Korrespondenz, schriftlichen Programmentwürfen, Lobgedichten, Verträgen, sowie auf künstlerischer Ebene durch vorbereitenden Zeichnungen und Ölskizzen dokumentiert. Bei der Korrespondenz ist es vorrangig der intensive Briefwechsel zwischen Rubens und dem Wissenschaftler und Antikenkenner Nicolas-Claude Fabri de Pereisc, der einen detaillierten Einblick in die Programmentwicklung ermöglicht. Als Vertrauter im Kreis der Königinmutter diente er als Vermittler zwischen Rubens und den Beratern ihrer Majestät.<sup>24</sup> Bei den künstlerischen Dokumenten geben im speziellen die umfangreichen Entwurfszeichnungen Aufschluss über die Werkgenese. Ein Großteil der Bozzetti befindet sich in der Alten Pinakothek in München beziehungsweise in der Ermitage in St. Petersburg.

Anhand der angeführten Quellen konnten in zahlreichen kunsthistorischen Untersuchungen und Studien die Themen der einzelnen Bildfelder, sowie die Identifizierung der zahlreichen Figuren, ausreichend geklärt werden.<sup>25</sup> Konnte somit auf Ebene der allgemeinen Bilderzählung weitgehende Einigung über Inhalt des Medicizyklus erzielt werden, so besteht in der Forschung, was die übergeordnete Bedeutung des Bildprogramms als Gesamtes betrifft, weiterhin Uneinigkeit. Otto von Simson und die Mehrheit der KunsthistorikerInnen sehen darin vorrangig ein Vorzeigebeispiel fürstlicher Apotheose des Barock und damit ein künstlerisches

---

<sup>24</sup> Vgl. Marrow 1982, S. 42.

<sup>25</sup> An dieser Stelle ist vor allem auf Thuillier/Foucart 1969, Otto von Simson 1979 und Millen/Wolf 1989 hinzuweisen.



Legitimationsinstrument für die göttliche Natur der Monarchie. Auch Marc Fumaroli wähnt in der Programmgestaltung einen Vorläufer absolutistischer Kunstpropaganda des Gottesgnadentums, während Jaques Thuiller die Rolle Maria von Medicis als „femme forte“ herausstreicht,<sup>26</sup> indem von der Monarchin an das Thema der Darstellung weiblicher Heldinnen angeschlossen wird. Eine diesbezügliche Geschlechterdebatte hat ihre Wurzeln bereits im 16. Jahrhundert, gewinnt aber besonders im 17. Jahrhundert an Bedeutung.<sup>27</sup>

Einen interessanten Aspekt beleuchtet Martin Warnke, in seinem unter dem Titel „Laudando Praecipere“<sup>28</sup> 1993 erschienenen Aufsatz. Darin sieht er in einzelnen Bildkompositionen eine versteckte Kritik an der staatstheoretischen Position des Gottesgnadentums. Maskiert in Form des Herrscherlobs, sei der absolutistische Herrscherkult getadelt und die Bedeutung der Volkssouveränität hervorgestrichen. So zeigt Warnke unter anderem am Bild der „Übergabe der Regentschaft“, die dominierende Rolle der Francia, über den Herrscher. Ikonographisch bezieht sich die Darstellung auf die Metapher des Staatsschiffes mit dem König als Steuermann, der das Ruder hält. Durch die Positionierung der Personifikation Frankreichs in der Bildmitte, und über dem König, ist es Francia, die eine beherrschende Position einnimmt.<sup>29</sup> Rubens, wird damit die Rolle des Mahners zugeteilt, der unter dem Deckmantel der Panegyrik belehrt und damit seine eigene Position in den Zyklus mit einfließen lässt.<sup>30</sup> Mit dem Entstehungszeitpunkt 1965 kann Warnkes unkonventioneller Ansatz eher als ein persönliches Zeitdokument des Kunsthistorikers verstanden werden, der in der Forschung zwar als inspirierend angesehen wird, auf Grund mangelnder Beweise für einen durchgängigen demokratischen Ansatz im Bildzyklus, keine Unterstützung findet.<sup>31</sup> Ganz im Gegenteil, die Elemente der Herrscherverherrlichung und Apotheose in diesem Programm sind so augenscheinlich und durchgängig, dass ihnen, so Julius Held, ein integraler Bestandteil des Gesamtplans zugestanden werden muss.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Thuillier/Foucart 1969, S. 27f.

<sup>27</sup> Vgl. Baumgärtel, S. 150 – 152.

<sup>28</sup> „Laudando Praecipere“, aus Plinius Epistulae, in der Bedeutung unter der Hülle des Lobes Belehrung erteilen.

<sup>29</sup> Vgl. Warnke 1965, S. 24.

<sup>30</sup> Vgl. Warnke 1965, Das, so Warnke, auch im Sinne der Königin, deren katholisch-päpstliche Partei der Position der Volkssouveränität nahe stand.

<sup>31</sup> Auch Crawford argumentiert, dass nachdem die Königinmutter wieder in den königlichen Rat Anfang 1621 aufgenommen worden war, sie Schutzherrin der Partei der *Dévots* wurde. Vgl. Crawford 2004, S.89. Einer Partei, die sich vorrangig für Frieden mit den katholischen Mächten Europas aussprach und die sich auch gegen eine absolute Monarchie stellte.

<sup>32</sup> Vgl. Held 1980, S. 92.

Was ist nun das Kernproblem, das dem gesamten Zyklus zu Grunde liegt? Welcher übergeordnete Mythos soll hier in Paris, im Zentrum französischer Macht, von der Königinwitwe und Königinmutter geschaffen werden? Erschwerend wirken sich bei der Beantwortung dieser Fragen die unterschiedlichen Eigeninteressen der am Projekt Beteiligten aus. Neben Maria von Medici war das vorrangig Armand-Jean du Plessis de Richelieu, der zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe noch Bischof von Luçon war. Einte anfänglich die Festigung der gemeinsamen Machtposition Königinmutter und Bischof, so waren es in den Folgejahren die Annäherung an den jungen König, die anti-habsburgische Außenpolitik und der rücksichtslose Ehrgeiz des jungen Geistlichen, der schlussendlich in einem unüberbrückbaren Interessenskonflikt resultieren sollte. Diese kontinuierliche Entzweiung führte bereits im Laufe der Programmmentstehung zu entscheidenden Änderungen und verhinderte schlussendlich die Fertigstellung des gesamten Medicizyklus. Die große Schwierigkeit im Erkennen eines übergeordneten Gesamtkonzepts resultiert hingegen aus zwei anderen Ursachen. Zum Einen liegt es am Fragmentarisch-bleiben des Zyklus, zum Anderen im Versäumnis, der bereits angeführten männlichen Kunsthistoriker, sich dem Spezifikum weiblicher Regentschaft in Frankreich anzunehmen.

Hinsichtlich des ersten Arguments ist anzuführen, dass die Medicigalerien, den der Auftrag bezieht sich ja auf die Ausstattung beider Galerieflügel, nur zur Hälfte fertig gestellt wurden. Das bedeutet aber, dass das was wir als Ganzes, Fertiges, zu sehen glauben, in Wahrheit nur einen unfertigen Teil darstellt. Wie es Jacques Foucart nennt, „la moitié d’un grand dessein rompu“<sup>33</sup>. Die Forschung hat sich mit Akribie auf die detaillierte Analyse des einen Teils konzentriert. Sie verlor dabei in ihren Betrachtungen jedoch das Gesamtprojekt aus den Augen und damit, die sich daraus notwendigerweise ergebenden inhaltlichen Verbindungen. Dies ist umso nachvollziehbarer, als unter dem Aspekt der Apotheose und des Herrscherlobes oberflächlich ein zufriedenstellendes Ganzes geschaffen wurde, selbst unter Einbeziehung der nicht näher untersuchten Heinrichsgalerie. In der Frage nach einer spezifischen Mythenbildung ist der vollständige Kontext zu betrachten, denn soll ein Mythos konstituiert werden, so muss sich dieser natürlich auf beide Galerieflügel beziehen. Es ist daher an den Ursprung zurück zu gehen, wo noch beide Galerien in ihrer Gesamtheit für die Auftraggeberin von vordringlicher

---

<sup>33</sup> Foucart 1991, S. 224.

Bedeutung waren. Wann genau der Entschluss zum eigentlichen Programm gefallen ist lässt sich schwer feststellen, doch kann der Zeitraum zwischen Mitte 1621, einem erstmals nachweislichen Kontakt zwischen Richelieu und Rubens in Zusammenhang mit der Galerieausstattung und der tatsächlichen Vertragsunterzeichnung am 26.2.1622 eingegrenzt werden.

Betreffend der ungenügenden Würdigung der spezifischen Rolle weiblicher Regentinnen in Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert ist zu bemerken, dass es erst ab den 90er Jahren zu einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema, sowohl von geschichtlicher als auch kunstgeschichtlicher Seite, kommt. Dieser Mangel hat dazu geführt, dass die außerordentlichen Bedingungen unter denen Maria von Medici den Auftrag für die Ausgestaltung der Galerieflügel erteilte, und die daraus resultierenden Erkenntnisse, bis dato nicht im Detail untersucht wurden. Erst den Arbeiten Bettina Baumgärtels und Barbara Gaethgens ist es zu verdanken, dass die salische Erbfolgeregelungen mit den Repräsentationsstrategien der französischen Herrscherinnen dieser Epoche in einem breiten Umfang in Verbindung gebracht wurden. Bei den folgenden Untersuchungen sollen diesen beiden Aspekten nun verstärkt Bedeutung beigemessen werden, um so einen Zugang zu einer übergeordneten Bedeutung dieses Ausstattungsprogramms zu erhalten.

### **3.1.2. Sozio-politische Ausgangssituation - Frankreich unter Heinrich IV. und die Auftraggeberin Maria von Medici**

Mit der Ermordung Heinrichs IV. im Mai 1610, verliert Frankreich seinen Nationalheld, steht er doch wie kein anderer vor ihm für nationale Unabhängigkeit und inneren Frieden. Als Heinrich von Navarra übernahm er 1589 die französische Krone nach dem Tod Heinrich III.<sup>34</sup> Frankreich war nach Jahren eines zermürbenden Bürgerkriegs verwüstet, finanziell am Rande des wirtschaftlichen Ruins und gesellschaftlich tief gespalten. Die unerbittlichen, blutigen Bürgerkriege, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausbrechen und insgesamt mehr als 30 Jahre andauern sollten, gehen in die Geschichte als die Hugenottenkriege ein.<sup>35</sup> Dabei ging es neben der

---

<sup>34</sup> Mit dem Tod des kinderlos gebliebenen Heinrich III. kam es zum Aussterben des Hauses Valois. Mit seinem Nachfolger Heinrich von Navarra ging die Krone an die Bourbonen über.

<sup>35</sup> Die Religionskriege in Frankreich können als Vorläufer für den Konfessionskampf auf europäischer Ebene in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesehen werden.

Verteidigung des Glaubens,<sup>36</sup> um eine wirtschaftliche Krisenbewältigung<sup>37</sup>, sowie um feudale Machtansprüche gegenüber der königlichen Zentralgewalt, insbesondere durch die Prinzen von Geblüt<sup>38</sup>. So verschärfte sich die bereits angespannte Lage besonders ab 1560, als nach dem frühen Tod Franz II., de facto ein Machtvakuum in Frankreich entstand. Nach den salischen Regeln, die seit dem 14. Jahrhundert in Frankreich gelten, ist eine ausschließlich männliche Thronfolge vorgeschrieben. Gibt es keine männliche Nachfolge in direkter Linie, geht die Nachfolge an die nächste männliche Linie über, an den ersten Prinzen von Geblüt. Im Fall der Minderjährigkeit des legitimen Nachfolgers, wie es für Karl IX, dem jüngeren Bruder Franz II. zutraf, war die Rechtslage unklar.<sup>39</sup> Und so war es allein dem Verhandlungsgeschick und dem Durchsetzungsvermögen Katharina von Medicis, der Königinmutter, zu verdanken, dass sie den Machterhalt für ihren damals neunjährigen Sohn gegenüber den Generalständen und den Prinzen von Geblüt durchsetzen konnte. Angesichts der Schwäche des Königtums gegenüber der Stärke feudaler und regionaler Clans, entwickelte sich ein permanentes Kräftemessen. „In diesem Ringen versuchten die großen Adelsgeschlechter [...] ihre Macht auf Kosten der Krone auszuweiten, indem sie den Austrag der religiösen Kontroversen mit politischen Ambitionen zu verbinden wussten.“<sup>40</sup> Frankreich war religiös und politisch zerrissen (Abb. 4).<sup>41</sup> Die Verhärtung und Fanatisierung des Kampfes, sowie der Verfall der Zentralmacht des Königs resultierte in einer immer stärker werdenden Einflussnahme außerfranzösischer Kräfte, vor allem von Seiten der spanischen Habsburger, die soweit ging, dass sogar die nationale Selbständigkeit Frankreichs ernsthaft in Frage gestellt war.<sup>42</sup> Dieser massiven Bedrohung der staatlichen Souveränität ist es dann schlussendlich

---

<sup>36</sup> Die protestantische Bewegung in Frankreich wurde entscheidend vom Calvinismus bestimmt. So war es auch der äußerst militanter Charakter des Calvinismus, der die Basis dafür geschaffen hatte, dass sich die „huguenots“, wie die französischen Protestanten in Anlehnung an die „Eidgenossen“ genannt wurden, in der katholischen Umgebung behaupten konnten. Vgl. Sieburg 1995, S. 93f.

<sup>37</sup> Als Folge der überseeischen Entdeckungen, sah sich Europa mit einem Strom an Edelmetallen konfrontiert, der in den Jahren 1520 bis 1620 eine immense Geldentwertung mit sich brachte. Auf Frankreich bezogen sank der Realwert von Geldeinkommen auf ein Viertel des Nominalwertes. Betroffen davon waren hauptsächlich der Landadel, Beamte und Inhaber von Vermögen, die von Zinsen lebten. So können die Hugenottenkriege auch als Möglichkeit für den verarmenden Adel gesehen werden, zu Grund und Boden zu gelangen. Vgl. Sieburg 1995, S. 106.

<sup>38</sup> Als Prinzen von Geblüt gelten die männlichen Nachkommen, der dem Königshaus am nächsten verwandten Nebenlinie.

<sup>39</sup> Vgl. Gaechtens 1995, S. 64f.

<sup>40</sup> Vgl. Sieburg 1995, S. 94. Der Übertritt fand 1593 in Saint. Denis statt, die Königskrönung 1594 in Chartres.

<sup>41</sup> Neben der streng katholischen Gruppe der Prinzen aus dem Hause Lothringen-Guise, die über eine starke Hausmacht im östlichen Frankreich besaßen, waren es im Besonderen die Prinzen aus dem Hause Bourbon, mit ihrer eindeutigen Nähe zum Protestantismus, die ihre Macht geltend machen wollten.

<sup>42</sup> Ab 1576 kam es letztlich auch zu einer weiteren Teilung der französischen Katholiken unter der Leitung der Guisen. Sie formierten einen radikalen Flügel, die „Liga“, die sich immer stärker zu Spanien hin

zu verdanken, dass sich der religiös weitaus gemäßigtere Teil der katholischen Gruppierung, unter König Heinrich III., dem jüngsten Sohn Katharina von Medicis, zur Absicherung nationaler Interessen gegen die spanischen Invasoren mit dem protestantischen Lager unter Heinrich von Navarra verbündete.<sup>43</sup>

Erst mit Heinrich von Navarra tritt gegen Ende des Jahrhunderts endlich die Herrscherpersönlichkeit hervor, der es gelingen sollte, das Land zu einen und die nationale Unabhängigkeit zu garantieren. Anführer der hugenottischen Partei und selbst Protestant konnte er erst nach langwierigen inneren Kämpfen und mit seinem Übertritt zum Katholizismus seine Stellung als französischer König Heinrich IV. endgültig festigen und die Spanier aus Frankreich vertreiben<sup>44</sup>. Unter seiner Regierung stärkte er die Souveränität des Staates und bildete damit den französischen Einheitsstaat. Im Edikt von Nantes 1598 gewährte er den französischen Hugenotten eine gesicherte Rechtsstellung und weitgehende Freiheit in der Ausübung ihrer Religion und konnte somit auch auf religiöser Ebene eine dauerhafte Stabilisierung herbeiführen.<sup>45</sup> Es war aber vor allem das Schlachtfeld auf dem sich der König zu Beginn seiner Herrschaft behaupten musste. Neun Jahre lang dauerten Heinrichs militärische Auseinandersetzungen um die uneingeschränkte Anerkennung als König von Frankreich zu erhalten, die erst mit dem Frieden von Vervins 1598 eintrat. Trotz der intensiven Kriegsführung, wurde Heinrich durch die erfolgreiche innere Einigung Frankreichs als der Friedensfürst gesehen. In einer Panegyrik aus dem Jahre 1601, nach dem Sieg über Savoyen wurde er als der „fils de la paix“ besungen.<sup>46</sup> Schwerpunkt im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts und letztem Jahrzehnt seiner Regierung lagen in einer nationalen Befriedung, einem inneren Wiederaufbau, sowohl in materieller Hinsicht, wie auch in einer „seelischen Wiederversöhnung“<sup>47</sup>.

Außenpolitisch suchte Heinrich zu dieser Zeit Atem zu holen um vor allem finanziell gestärkt internationale Machtpolitik auszuüben. Ziel war es durch den Kampf

---

orientierte und eine kritische Stellung zur französischen Krone einnahm. Vgl. Lutz 1986, S. 104 – 108, vgl. Sieburg 1995, S. 102.

<sup>43</sup> Vgl. Lutz 1986, S. 107 und S. 125f.

<sup>44</sup> Vgl. Sieburg 1995, S. 103.

<sup>45</sup> Der Katholizismus blieb weiterhin bevorrechtete Staatsreligion, sodass die Protestanten zwar akzeptiert, bei weitem aber nicht gleichberechtigt waren. Heinrichs Ziel war es, „den Katholizismus als beherrschende Religion zu unterstützen, dabei aber die freie Ausübung des protestantischen Kults und die politischen Vorrechte seiner Bekenner zu gewähren.“ Andrieux 1979, S. 281f.

<sup>46</sup> Vgl. Jost 1965, S. 183.

<sup>47</sup> Raumer 1947, S. 23.

gegen die spanischen Habsburger die Vorherrschaft in Europa zurückzugewinnen und in einem neu organisierten Europa, Frankreich wieder als ernstzunehmende Großmacht zu positionieren.<sup>48</sup> Ende des Jahrzehnts boten die Spannungen im jülich-klevischen Erbfolgestreit Heinrich IV. einen geeigneten Anlass in einen Entscheidungskampf mit den spanischen Habsburgern zu treten. Auf Seiten der protestantischen Union<sup>49</sup> sollte die französische Armee diese militärische Intervention in Deutschland unterstützen. Im Gegenzug war ein Angriff auf die spanischen Niederlande geplant. In dieser politisch angespannten Lage wurde Heinrich im Mai 1610 kurz vor dem militärischen Manöver ermordet.

Maria von Medici, Tochter des Großherzogs der Toskana Francesco I. de Medici und Johanna von Österreich, wurde im Alter von 25 Jahren aus rein politischen Erwägungen mit dem um fast zwanzig Jahre älteren Heinrich IV. verheiratet. Seine erste Ehe mit Margarethe von Valois, die kinderlos geblieben war, wurde 1599 mit päpstlicher Genehmigung annulliert. Bereits zwei Jahre zuvor führte Ferdinand de Medici, der seinem Bruder Francesco I. 1687 als Großherzog der Toskana nachgefolgt war, mit päpstlichem Einverständnis Verhandlungen hinsichtlich einer Verbindung zwischen seiner Nichte mit dem Bourbonen.<sup>50</sup> Der Großherzog stellte Heinrich die Übernahme eines beträchtlichen Teils seiner Kriegsschulden in Aussicht, die durch dessen innerpolitische Machtkämpfe entstanden waren.<sup>51</sup> 1600 fand schließlich die Vermählung zwischen Heinrich IV. und Maria von Medici per procurationem im Florentiner Dom statt. Im darauffolgenden Jahr brachte Maria den ersehnten Thronfolger, Ludwig XIII. zur Welt und sicherte damit die Thronfolge und ihre eigene Position bei Hof. Bis zur Ermordung ihres Gatten 1610 entsprangen aus dieser Verbindung noch fünf weitere

---

<sup>48</sup> Vgl. Sieburg 1995, S. 110.

<sup>49</sup> Die Intervention Frankreichs wurde von England und den Generalstaaten mit Truppenkontingenten unterstützt, die auch bei dem geplanten Folgeangriff in den spanischen Niederlanden beteiligt gewesen wären.

<sup>50</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 15. Der Großherzog der Toskana sah darin erneut eine Möglichkeit die Macht der Medici durch eine Verbindung mit dem französischen Königshaus zu stärken. Schon mit Katharina von Medici, übernahm eine Medici ab 1547 in Frankreich eine einflussreiche Rolle. Katharina von Medici, Mutter der französischen König Franz II, Karl IX. und Heinrich III von Valois und dessen Schwester Margarethe, war mit Heinrich II. verheiratet. Sie führten während der Minderjährigkeit ihres Sohnes Karl IV. die Staatsgeschäfte. Ferdinand war seinem Bruder Francesco I. 1587 als Großherzog der Toskana gefolgt und sah durch die neuerliche Verbindung zwischen den Medicis, durch seine Nichte Maria, den Einfluss der Toskana gesichert. Vgl. Heiden 1984, S. 8.

<sup>51</sup> Die letztendlich ausgehandelte Mitgift von 600.000 Ècus (Goldtaler) beinhaltete neben den Erlass eines Teils der Kriegsschulden auch frisches Kapital und ist damit die höchste Mitgift die gezahlt wurde um Königin von Frankreich zu werden. Vgl. Andrieux, S. 297, vgl. Jurewitz-Freischmidt 2005, S. 30.

Kinder.<sup>52</sup> Die Bedeutung dieser höfischen Legitimation durch die sechsfache Mutterschaft wird auf zahlreichen Stichen und Bildern festgehalten.

Dennoch war die Position ihrer Person am französischen Hof in den ersten Jahren nicht unangefochten. Henriette d'Entragues, Mätresse des Königs, hielt ein schriftliches Eheversprechen<sup>53</sup> des Königs in Händen und forderte vehement die herrschaftlichen Rechte für ihre Nachkommenschaft<sup>54</sup>. Diese öffentlich geführte Debatte über die Legalität der Ehe Marias und der ehelichen Nachkommen wurde erst 1604 beendet. Gehörte die offen zur Schau getragenen Untreue des Königs, sowie die Tatsache, dass dessen illegitimer Nachwuchs gemeinsam mit den ehelichen Kindern aufgezogen wurde, zu höfischer Normalität, so dürfte die große Zahl, die vielfältige Herkunft und der unterschiedliche Status der Kinder, Uneheliche, Legitimierte, sowie Eheliche, demütigend für die Königin gewesen sein.<sup>55</sup> Dem nicht genug, musste sie sich selbst den Titel der Königin mit Margarethe von Valois teilen. Diese konnte bei der Trennung von Heinrich IV. die Beibehaltung ihres Titels Reine de Navarre durchsetzen und wurde bei Hof als Reine Margot angesprochen.<sup>56</sup> Als besonders heikler Punkt in der Beziehung des Königspaars ist das Thema der Krönung zu erachten. Die in Florenz per procurationem durchgeführte Hochzeit, wurde zwar in Frankreich, in Lyon nochmals mittels feierliche Zeremonie mit dem König nachvollzogen, fand jedoch nie in Paris vor den Augen des Hofes statt, genauso wenig wie eine offizielle Krönung der Königin. Fand die Eheschließung erst nach dem Sacre des Gatten fand, wurde den französischen Königinnen eine eigene Krönungszeremonie in Saint Denis zuteil. Die Verweigerung dieser offiziellen Würdigung, die Maria bereits mit der Ehelichung zugestanden hätte und auf die sie jahrelang vehement drängte, blieb ihr bis kurz vor dem Tod des Königs verwehrt. Eine Tatsache, die als herbe Enttäuschung der Erwartungen der Medici Tochter zu werten ist.

---

<sup>52</sup> Maria von Medici gebar sechs Kinder, ihr Sohn Nicolas verstarb jedoch 1611 im Alter von vier Jahren.

<sup>53</sup> Entstanden war das Schriftstück während der laufenden Eheverhandlungen mit Florenz 1599. Gebunden an eine männliche Nachkommenschaft innerhalb von 6 Monaten, verlor es de facto jedoch bei der Fehlgeburt des ersten Kindes von Henriette d'Entragues seine Gültigkeit. Vgl. Jurewitz-Freischmidt 2005, S. 40.

<sup>54</sup> Vgl. Thuillier/Foucart 1969, S. 15f. Nur sechs Wochen nach der Geburt des Dauphins brachte Henriette d'Entragues ihren Sohn Gaston-Heinrich zur Welt. Das Wechselspiel der Geburten sollte sich weiter fortsetzen. Vgl. Muhlstein, S. 119.

<sup>55</sup> Vgl. Ebenda, S. 128f.

<sup>56</sup> Vgl. Jurewitz-Freischmidt 2005, S. 36. Vgl. Thuillier/Foucart 1969, S. 15. Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass sich zwischen den Frauen ein entspanntes, sogar als freundschaftlich zu bezeichnendes Verhältnis entwickelt hatte.

Die fromme Königin umgab sich hauptsächlich mit den ihr aus Florenz gefolgtten Vertrauten. Von Regierungsangelegenheiten wurde sie fern gehalten. Augenfällig war die äußerst unterschiedliche politische Gesinnung der Eheleute. Heinrich stand außenpolitisch für die Stärkung seiner Allianzen mit den deutschen Protestanten, der englischen Königin Elisabeth und den nach Unabhängigkeit strebenden Niederlanden und gegen eine Annäherung an Spanien. In religiösen Fragen setzte er sich für eine absolute Unabhängigkeit der französischen Kirche von Rom ein. Marias Intentionen waren dazu völlig konträr. Sie sah sich stark eingebunden in die habsburgischen Familienbande, stand sie doch durch ihre verwandtschaftlichen Verhältnisse in direkter Verbindung mit den Habsburgern,<sup>57</sup> und sie unterhielt ein Naheverhältnis zum Papsttum. Um sie sammelten sich die Hispanophilen von Paris und die Ultramontanisten.<sup>58</sup> In diesen fundamentalen Diskrepanzen, ist wohl auch der Ausschluss Marias von jeglicher politischer Einflussnahme begründet.<sup>59</sup>

Und dies obwohl Heinrich IV. hinsichtlich der Absicherung seiner dynastischen Nachfolge äußerst sensibilisiert gewesen sein muss. Er selbst konnte erst nach zähem Ringen seinen Thronanspruch als Prinz von Geblüt festigen. Als Begründer einer neuen Linie, dem Haus Bourbon musste er besonders um die Weiterführung dieses Herrschergeschlechts besorgt gewesen sein, das von der erfolgreichen Inthronisierung des Kronprinzen abhängig war. Heinrich war bereits in die Jahre gekommen,<sup>60</sup> sein Gesundheitszustand war mittelmäßig und auch wenn die Anzahl der Attentate auf ihn nach 1600 beträchtlich abgenommen hatten, war sein Leben weiterhin in Gefahr. Sehr wohl waren ihm die Schwierigkeiten einer interimistischen Regierung seiner Gattin bis zur Volljährigkeit seines Sohnes bewusst. War es doch seine eigene Schwiegermutter aus erster Ehe, Katharina von Medici, die den Thronanspruch ihres minderjährigen Sohn Karl IX gegen die Generalstände und die Interessen der Prinzen von Geblüt durchsetzten musste. Und dennoch bezog der König seine Frau nur sehr zögerlich in die Staatsgeschäfte mit ein. Erst Mitte 1603, ausgelöst durch ernste gesundheitliche

---

<sup>57</sup> Marias Mutter Johanna von Österreich war eine Tochter Ferdinand I, dem Bruder Karl V. Somit stand Maria in direkter verwandtschaftlicher Linie mit dem habsburgischen Kaiserhaus und dem spanischen Königshaus. Der Stadthalter der spanischen Niederlande, Albrecht I, war ihr Onkel. Marias ältere Schwester Eleonore war seit 1584 mit dem Großherzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga, verheiratet, dessen Politik ebenfalls mit Spanien eng verbunden war

<sup>58</sup> Vgl. Bertière 1996, S. 57 – 59.

<sup>59</sup> So konnte beispielsweise nach Heinrichs Tod die erfolgreiche Belagerung Jülichs im Sommer 1610 nicht verhindert werden, doch war die Bündnistreue mit der protestantischen Union damit beendet und es kam nicht zu dem von Heinrich geplanten Angriff auf die spanischen Niederlande.

<sup>60</sup> Bei der Geburt des Dauphins war Heinrich bereits 48 Jahre alt.



Probleme, nimmt Heinrich Maria in seinen königlichen Rat auf, ein Platz, der der Königin von Frankreich traditionell zustand<sup>61</sup> und erst 1610, kurz vor seinem militärischen Eingreifen in den jülich-klevischen Erbfolgestreit, lässt Heinrich seine Frau am 13.5.1610 in Saint Denis offiziell zur Königin krönen. Einen Tag nach den Krönungsfeierlichkeiten wird Heinrich von einem religiösen Fanatiker ermordet.

Maria von Medici übernahm umgehend die Staatsgeschäfte für den minderjährigen Dauphin. Anders als Katharina von Medici und anders als Heinrich vorgesehen hatte<sup>62</sup>, wird Maria einen Tag nach Heinrichs Tod vom Parlament mit unumschränkter Macht und Amtsgewalt als Regentin bestätigt. Auch wenn der Machttransfer widererwarten reibungslos verlief, traten nach Heinrichs Tod all die alten Interessenskonflikte und wirtschaftlichen Probleme erneut ans Tageslicht und die widerstreitenden Kräfte, die Heinrich zu einigen wusste, brachen auseinander.<sup>63</sup> Um ihre Position zu stärken versuchte die Monarchin ihre Gegner mit Geld zu kaufen, aber auch ihre italienischen Vertrauten sollten mittels Privilegien und Vermögen stärker an sie gebunden werden. Offen schlug die Königin den Weg einer rom- und spanienfreundlichen Politik ein und erhoffte sich so einerseits eine Stärkung ihrer eigenen Position, andererseits versuchte sie den äußeren Frieden über ein Intensivieren der verwandtschaftlichen Beziehungen mit den Habsburgern zu sichern.<sup>64</sup> Die angestregten diplomatischen Verhandlungen mit Spanien, führten bereits 1612 zur Verlobung ihres Sohnes Ludwig XIII. mit der spanischen Infantin Anna von Österreich und Marias Tochter Elisabeth mit dem spanischen Thronfolger, dem späteren Phillip IV und wurden dann 1615 in der französisch-spanischen Doppelhochzeit besiegelt. 1625 verheiratet Maria von Medici ihre Tochter Henriette-Marie mit Karl I. von England, ihre dritte Tochter Christine wurde mit dem Herzog von Savoyen verehelicht. Maria strebt durch diese dynastischen Verbindungen einen langfristigen Frieden in Europa an. Für die Königin lag die Wichtigkeit dieser Allianzen zur Friedenssicherung auch in der Chance ihren Einfluss zu sichern, beziehungsweise zu erweitern. Der Stich eines anonymen Künstlers zeigt Maria mit ihren Kindern, in deren jeweiliger politischer Stellung (Abb. 5).

---

<sup>61</sup> Vgl. ebenda, S. 60.

<sup>62</sup> Katharina von Medici musste erst mit den Generalständen und dem ersten Prinzen von Geblüt die Regentschaftsübernahme ausverhandeln. Vgl. Gaehtgens 1995, S. 66. Heinrich sah nur den Vorsitz der Königin im Regentschaftsrat vor, nicht jedoch ihre volle königliche Machtbefugnis. Vgl. Jurewitz-Freischmidt 2005, S. 67.

<sup>63</sup> Vgl. Lutz, S. 142.

<sup>64</sup> Zwar konnte sie die französische Beteiligung an der erfolgreichen Belagerung Jülichs im Sommer 1610 nicht mehr verhindern, doch war damit die Bündnistreue mit der protestantischen Union beendet und es kam nicht zu dem von Heinrich geplanten Angriff auf die spanischen Niederlande.

Die Arbeit ist programmatisch mit der Inschrift „Je couvre de mon ombre toute la terre“ versehen. Als terminus postquem ist die Heirat von Henriette-Maria 1625 anzusehen. Aber auch das Verso einer Gedenkmünze (Abb. 6) aus dem Jahr 1624 zeigt bereits die Königinmutter als Kybele mit ihren fünf Kindern in Gestalten von Gottheiten. In dieser Darstellung übernimmt die gekrönte Kybele ausgestattet mit den königlichen Insignien den Vorsitz eines olympischen Götterrates in dem die königlichen Kinder als Jupiter, Amphitrite, Diana, Juno und Herkules vertreten sind. Politisch ist Maria von Medici darin als Mutter Europas zu sehen, die diese Position über die gekrönten Häupter ihrer Kinder einnimmt, als Oberhaupt einer friedlich vereinten Familie.<sup>65</sup> Ein Bedeutungsverständnis ihrer Person, dem auch im Marienzyklus breiter Raum zugedacht werden sollte. In der Friedenspolitik mittels ehelicher Allianzen sah Maria von Medici ihre einzigartige Leistung für Frankreich.

Wie wichtig der Königinmutter ihr Machterhalt als Regentin war, zeigt, dass sie trotz der Volljährigkeitserklärung Ludwigs XIII. 1614, diesen von der Regierung weiterhin ausschloss. Erst drei Jahre später kann sich der junge König durch einen Staatsstreich, der im Wesentlichen durch seinen Günstling Albert Duc de Lynes vorangetrieben wurde, der Bevormundung seiner Mutter und ihrer Verbündeten entledigen. Während Marias italienische Berater hingerichtet werden, wird sie selbst unter Hausarrest im Schloss Blois gestellt. Sie entflieht im Februar 1619, stellt eine Armee auf, unter dem Vorwand Ludwigs Autorität gegenüber de Luynes zu verteidigen, bricht Krieg zwischen Mutter und Sohn aus. In dieser innenpolitisch heiklen Situation übernimmt Richelieu, seit 1614 Berater der Königinmutter und mittlerweile ihr engster Vertrauter nicht uneigennützig die Rolle des Vermittlers. In zähen Verhandlungen kann schließlich im April 1619 in Angoulême eine Aussöhnung herbeigeführt werden. 1620 entbrennt erneut ein Bürgerkrieg und erst nach Kampfhandlungen und der darauffolgenden vollständigen Kapitulation der Königinmutter, kommt es zu einer Art Friedensabkommen zwischen Mutter und Sohn in Angers.<sup>66</sup> Darin setzt er diese, wenn auch eingeschränkt und verbunden mit gewissen Auflagen, wieder in ihre Rechte ein. Im Herbst 1620 kehrt Maria von Medici nach Paris zurück, wo sie Anfang 1622 wieder in den königlichen Rat aufgenommen wird. Von da an arbeitet sie unentwegt an der Festigung ihrer Stellung und an der ihres Günstlings und Beraters Richelieu, der im August 1622 zum Kardinal ernannt

---

<sup>65</sup> Vgl. Baudouin-Matusek 1991, Text zu Abb. 134.

<sup>66</sup> Vgl. Crawford 2004, S. 84.

und 1624 ebenfalls vom König in den königlichen Rat aufgenommen wird.<sup>67</sup> Mit dem Tod de Lynes Mitte Dezember 1621 dürfte Marias Weg zu Einfluss und Macht, wenn auch nur kurzfristig, geebnet gewesen sein. Erst ab diesem Zeitpunkt war es möglich mit der Bildausstattung der Galerieräume ein offizielles Zeichen der Rehabilitierung ihrer Bedeutung für Frankreich zu setzen.

### **3.1.3. Der Bau des Palais du Luxembourg und die Tradition der Galerie in Frankreich**

Bereits während der Jahre 1611 bis 1614 befasste sich die Königinmutter mit der Idee eines eigenen Schlossbaus. Zu den Beweggründen führt die Literatur ihren Wunsch an, der neuen Königin in der königlichen Residenz, dem Louvre, Platz machen zu wollen, des weitem wird ihre grundsätzliche Abneigung gegenüber den Wohnräumen des Louvres, den sie nie sehr ansprechend gefunden habe, erwähnt.<sup>68</sup> Es ist jedoch davon auszugehen, dass der eigentliche Grund im Wunsch einer eigenständigen Machtdemonstration der Reine régente zu sehen ist. Bereits Katharina von Medici hat sich als Zeichen eines weithin wahrnehmbaren Profils, 1564 die Tuileries als Witwensitz, errichten lassen (Abb. 7). Andreas Tönnemann weist in seinem Aufsatz „Pariser Witwensitze“ auf die Parallele zu Schloss Anet der Diane de Poitiers hin (Abb. 8a, 8b), und zeigt dabei wie sich die landesfremde Katherina von Medici bei ihrem Bau einerseits in eine französische Tradition gestellt hat und andererseits den einfacheren Bau der Konkurrentin überbieten wollte.<sup>69</sup> Eindeutig ist der suburbane Residenzbau der Katherina von Medici als Vorbildwirkung für eine eigenständige Demonstration weiblicher Macht nahe dem Louvre zu verstehen.

In einem Brief vom 6.10.1611 bittet Maria de Medici ihre Tante Christine de Lorraine, Großherzogin der Toskana um einen Gesamtplan des Palazzo Pitti mit genauen Angaben und Perspektivrisen zu den Gebäuden,<sup>70</sup> der der Königin hinsichtlich der

---

<sup>67</sup> Vgl. Marrow 1982, S. 17.

<sup>68</sup> Vgl. ebenda, S. 11.

<sup>69</sup> Vgl. Tönnemann 2004, S. 191. Diane de Poitiers, Mätresse Heinrich II., ließ mit dessen Mitteln Mitte des 16. Jahrhunderts Schloss Anet umbauen. Beide Bauten Anet und die Tuileries wurden von dem Architekten Jacques Androuet Du Cerceau ausgeführt.

<sup>70</sup> Coope 1972, S. 261f., Tönnemann führt in seiner Analyse besonders die bossierten Säulen an. Vgl. Tönnemann 2004, S. 202f.

Konstruktion und der Dekoration des geplanten Schlosses behilflich sein sollte.<sup>71</sup> Diese ersten diesbezüglichen Äußerungen zeigen die anfängliche Absicht eines Schlossbaus in Paris nach italienischem Vorbild. Im Laufe der Jahre 1612/1613 wurde der Architekt Salomon de Brosse mit dem Bau, wahrscheinlich in Form einer Ausschreibung, betraut.<sup>72</sup> In den Entwürfen, sowie in der Umsetzung de Brosses finden sich jedoch keine Bezüge mehr auf das italienische Ursprungsmodell. Lediglich die starke Rustizierung kann als Anlehnung an den toskanischen Palazzo gesehen werden.<sup>73</sup> Auch wenn die Literatur gerne den Architekten für diesen Sinneswandel hinsichtlich des architektonischen Modells verantwortlich macht, ist auf Grund der Bedeutung und den gesellschaftlichen, wie politischen Auswirkungen von einem Beschluss der Auftraggeberin auszugehen. Mit diesem Schlossbau hat sich Maria von Medici stark in der französischen Tradition verankert. Der Originalentwurf des Palais du Luxembourg (Abb. 9a, 9b) entspricht dem einer typisch französischen Schlossanlage, bestehend aus einem Corps-de-logis, zwei Flügeltrakten und einer als Wandelgang gestalteten Verbindungsgalerie mit Eingangspavillon, wobei alle Baukörper einen großen Innenhof umgeben. Dabei ist die Ausgestaltung der beiden Flügeltrakten zu identischen Galerieräumen als ein Novum hervorstreichen.<sup>74</sup>

Die Raumform der Galerie ist in der französischen Schlossbautradition fest verankert und lässt sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen, jedoch ist erst ab Beginn des 16. Jahrhunderts ein allmählicher Wandel zu erkennen, der in seiner Bedeutung etwas völlig Neues hervorbringt.<sup>75</sup> Die Galerie wird dabei ihrer ursprünglichen rein verbindenden Korridorfunktion enthoben und zu einem selbstständigen Raum, der sich gleichwertig in den gesamten Gebäudekomplex einfügte.<sup>76</sup> Seit der „Grande Galerie“ Franz I. in Fontainebleau, lässt sich der essentielle Einfluss italienischer Kunst erkennen,

---

<sup>71</sup> Nur acht Tage nach diesem Schreiben schickt die Königinmutter bereits ihren persönlichen Gesandten, den Architekten Louis Métezeau, nach Florenz um gleich direkt die Pläne abzunehmen, anstatt die Antwort ihrer Tante abzuwarten. Vgl. Marrow 1982, S.12.

<sup>72</sup> Endgültiger Baubeginn des Luxembourg erfolgte erst 1615.

<sup>73</sup> Vgl. Coope 1972, S. 113.

<sup>74</sup> Bei anderen königlichen Schlossbauten dieser Zeit, wie zum Beispiel Chateau de Verneuil und Chateau de Montceaux-en-Brie, war baulich jeweils nur ein Flügel als Galerie angelegt, während der andere Flügel durch Querwände in mehrere Räume aufgeteilt wurde.

<sup>75</sup> Vgl. Büttner 1972, S. 120.

<sup>76</sup> Als entscheidenden Entwicklungsschritt sieht Büttner das Schloss Bury, welches zwischen 1514 und 1524 erbaut wurde, wobei eine Dreiflügelanlage durch eine einstöckige Arkadengalerie geschlossen wurde. Damit ist die Galerie erstmals eindeutig ihrer rein verbindenden Korridorfunktion enthoben als auch ihrer Funktion als bedeckte Galerie das Schloss mit dem Garten zu verbinden. Das Typenbildende an Bury war, dass die Galerie in einem Flügel und nicht im Corps de logis eingerichtet wurde. Hinsichtlich der Proportionen entwickelten sich keine festen Regeln, allein die Größe des Schlosses war bestimmend für die Ausmaße der Galerie. Vgl. ebenda, S. 142f

der auf die Entwicklung der Saaldekoration in Rom<sup>77</sup> und Oberitalien des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Nach dem Vorbild von Fontainebleau war in der Folge die französische Galerie, sowohl von ihrer Raumform her, als auch von ihrem Raumtypus bestimmt. Nirgends findet sich eine explizite Bezeichnung der protokollarischen Aufgabe der königlichen Galerie, sie dürfte aber im Empfang der Gäste und in Besprechungen während des Wandeln in der Galerie gewesen sein, mit dem Ziel der Staatsrepräsentation und Machtdemonstration in Form der Kunst.<sup>78</sup> Während des gesamten Jahrhunderts behält die Galerie in der französischen Schlossbaukunst eine bedeutende Rolle. Auch in den theoretischen Schriften um die Jahrhundertwende finden die Bedeutung der Galerie und ihr Rückbezug auf antike Quellen besondere Beachtung. In dem Schreiben von Antoine de Laval „Des peintures convenables aux basiliques et Palais du Roy“, welches dieser 1600 an Heinrich IV. adressierte, weißt er auf die antiken Ursprünge der Galerie und ihre Nutzung als Ort der Heldenverehrung hin.<sup>79</sup> Allein unter der Regierung Heinrich IV. seit seiner Vermählung mit Maria von Medici entstehen fünf Galerien, davon drei in Fontainebleau und zwei im Louvre.<sup>80</sup> Die Gestaltung der Galerieflügel im Palais du Luxembourg stand somit klar in der französischen Tradition.

„Etonnante Galerie Médicis, si peu italienne dans son genre et dans son art, quoique toute consacrée à l'exaltation d'une reine très italienne“<sup>81</sup> konstatiert Foucart und weist damit auf eine interessante Spaltung in der Kunstausrichtung Maria von Medicis hin. Einerseits verfolgte sie nach ihrem Machterhalt eine Förderung der italienischen Künste in Frankreich, die sich in den Bildausstattungen von Giovanni Baglione, Orazio Gentileschi und der Serie der Florentiner Hochzeiten manifestiert, sowie in der Berufung des italienischen Dichters Giambattista Marino an den französischen Hof oder der Finanzierung von Simon Vouets Ausbildung in Rom, um nur einige Beispiele zu nennen. Diese starke italienische Orientierung in der Kunstpolitik verschafft ihr den Nachruf, eine der intensivsten Mediatorinnen zwischen Italien und Frankreich, gewesen zu sein.<sup>82</sup> In gleicher Weise tritt sie als Mäzenin französischer und flämischer Künstler auf und führt

---

<sup>77</sup> Hier sei vor allem auf Raffael und seinen Kreis hinzuweisen unter dem es zu einer besonderen Einheitlichkeit in der Raumgestaltung kam. Vgl. Büttner 1972, S. 146

<sup>78</sup> Vgl. Prinz 1970, S. 60.

<sup>79</sup> Als Beispiel führt A. Laval den Imperator Antonius Caracalla an, der einen großen Portikus mit den Taten seines Vaters ausgestalten ließ.

<sup>80</sup> Vgl. Prinz 1970, S. 46. Darunter die Galerie des Cerfs und die Galerie de Diane in Fontainebleau um 1600. Die Ausstattung der Galerie de Diane mit einer Apotheose Heinrich IV. war von mythologisch historische Szenen geprägt, die von Abroise Dubois gestaltet waren.

<sup>81</sup> Foucart 1991, S. 224.

<sup>82</sup> Vgl. Fumaroli 2003, S. 21.

so die Kunstpolitik ihres Mannes fort. Bemerkenswert ist diese Zweiteilung in Bezug auf den Bau und die Ausgestaltung des Palais du Luxembourg. Während sich die italienische Ausprägung mehr in den privaten Gemächern der Königinmutter zeigt, steht die Ausstattung der offiziellen Repräsentationsräume ganz in französischer Tradition. Wenn auch nicht in allen Beschlüssen der ausdrückliche Wille Marias nachzuweisen ist, lässt sich in der Gesamtheit klar die Absicht der Monarchin erkennen, auf staatspolitischer Ebene an den Gewohnheiten ihres Gatten festzuhalten. Damit evoziert sie eine Kontinuität zu seiner Regierung, um sich letztendlich seinen Mantel des Ruhms umzuhängen.

### **3.1.4. Die Gruppe der Entscheider, das künstlerische Umfeld, Wahl des Künstlers**

Wie wichtig der Königinmutter das gesamte Projekt und im Speziellen die Ausgestaltung der Galerieräume waren, zeigen eine Reihe von Dokumenten, die auf die aktive Rolle ihrer Majestät hinweisen.<sup>83</sup> Im Detail lassen sich Entscheidung leider nicht auf sie zurück führen, da es keine persönlichen Aufzeichnungen gibt und die Kommunikation mit den Künstlern nur indirekt über ihre Berater erfolgte. Der wichtigste unter ihnen, Richelieu, nahm seit 1619 die Position eines „surintendant de la maison“ von Marie von Medici ein und war in dieser Funktion für die Durchführung und das Fortkommen der Arbeiten im Palais du Luxembourg, sowie die Koordination der einzelnen Arbeitsschritte verantwortlich.<sup>84</sup> Für die Ausstattung des Schlosses war vor allem der Abbé de Saint-Ambroise de Bourges, Claude Maugis zuständig, der Hauskaplan und Berater der Königinmutter war, sowie die Funktion des „surintendant de finances“ einnahm. Er gilt als begeisterter Kunstkenner und Sammler von Drucken. Sein Einfluss bei der Königinmutter bezüglich der Auswahl und Förderung von Künstlern war enorm. Mehr als zwanzig Jahre diente er ihr als Kunstintendant, initiierte Kontakte zu Künstlern und entdeckte Talente. So holte Maugis den Flamen Phillipe de Champaigne nach dem Tod von Nicolas Duchesne 1628 ganz nach Paris.<sup>85</sup> Weiters wurde oftmals der gelehrte französische Jurist, Humanist und Antikenkenner Nicolas-Claude Fabri de Peiresc zu Fragen der Programmgestaltung hinzugezogen. Es war im Besonderen Peiresc, der als Vermittler zwischen den direkten Beratern der Königinmutter und den Künstlern auftrat.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl. Marrow 1982, S.23f.

<sup>84</sup> Vgl. Baudin-Matusek 1991, S. 198.

<sup>85</sup> Vgl. ebenda, S. 199f.

<sup>86</sup> Vgl. Marrow 1982, S.19, Baudouin-Matusek 1991 S. 197.

Wichtig für die Frage nach dem Thema und dem Konzept für die beiden Galerieflügel, ist der Zeitpunkt, ab wann eine einheitliche Ausstattung dieser Gebäudeteile angedacht war. Im Herbst 1620 kehrt die Königinmutter zurück nach Paris und lässt die Arbeiten am Palais du Luxembourg, die während ihres Exils eingestellt waren, wieder aufnehmen. Es ist dies ein Zeitpunkt, an dem die Königinmutter mit der Unterstützung Richelieus an der Rückeroberung ihrer Machtposition arbeitete, die jedoch noch äußerst unsicher schien. Erst mit dem Tod ihres Widersachers de Lynes Mitte Dezember 1621 dürfte der Moment gekommen gewesen sein, das Vorhaben einer Selbstinszenierung in ganz großem Stil öffentlich zu machen. Mit dem Vertrag vom 15.4.1621 kommt es zur ersten Auftragsvergabe der Innendekoration an die französischen Künstler Nicolas Duchesne, Renault Lartigues und Pierre de Hansy durch Maria von Medici und Richelieu.<sup>87</sup> Dieser Vertrag betrifft die Dekoration der großen Halle, sowie die Deckengestaltung und die Täfelung des unteren Wandbereiches des östlichen Galerieraums. Es ist daher anzunehmen, dass während der darauffolgenden Monate die Frage nach der Ausgestaltung dieser beiden wichtigen Räume an der Tagesordnung gestanden haben muss.<sup>88</sup> Ein Brief von Maugis an Richelieu von 14.8.1621 erwähnt den Fortgang der Deckengestaltung der großen Halle und dass die Entwürfe für die Ausstattung der Galerie fertig wären und auf die Genehmigung der Königinmutter warteten.<sup>89</sup>

Wie Alexis Merle du Bourg nachweist, kann für diesen Zeitraum auch die Entscheidung beziehungsweise die Kontaktaufnahme mit Rubens angenommen werden. Richelieu war über einen Gesandten, den italienischen Priester Balthasar Nardi, mit dem Künstler in Antwerpen in Kontakt getreten. In einem Schreiben vom 9.9.1621, gerichtet an Richelieu in seiner Funktion als „surintendant de la maison de Marie de Médicis“, berichtet Nardi über Rubens Bereitschaft in die Dienste Ihrer Majestät der Königin hinsichtlich der Ausgestaltung eines „Gabinet“ zu treten und dafür nach Paris zu reisen um mit ihr die diesbezüglichen Wünsche zu besprechen. Den Erhalt eines Jahresgehaltes lehnte der Künstler darin ab.<sup>90</sup> Irritierend wirkt in diesem Zusammenhang die

---

<sup>87</sup> Vgl. Bourg 2004, S. 23, vgl. Baudoin-Matousek 1991, S.201.

<sup>88</sup> Vgl. ebenda, S. 23.

<sup>89</sup> Vgl. Marrow 1982, S. 26.

<sup>90</sup> Vgl. Brief des Balthasar Nardi an Richelieu vom 9.9.1621, abgedruckt in Bourg 2004, S. 21f. Ein weiterer Hinweis auf einen direkten Kontakt in der Auftragsvergabe zwischen Richelieu und Rubens ergibt sich aus einem Brief von Rubens an Valavez, dem Bruder von Pereisc, in dem Rubens darauf hinweist, dass

Verwendung des Wortes „gabinet“, sodass wir aus diesen Zeilen nicht genau entnehmen können, ob diese erste Kontaktaufnahme mit Rubens bereits die Ausgestaltung der Galerieräume zum Thema hatte. Einerseits ist es, wie Bourg anführt, unwahrscheinlich, dass der Italiener Nardi die Worte „gabinetto“ und „galleria“ verwechselte.<sup>91</sup> In diesem Fall wäre von der Ausstattung des späteren „Cabinet des Muses“<sup>92</sup> oder „Cabinet de Mariages“<sup>93</sup>, die Rede gewesen. Andererseits lag zu diesem Zeitpunkt, wie wir aus der oben erwähnten Korrespondenz Mitte 1621 entnehmen können, der Interessensfokus ganz auf der Ausgestaltung des großen Saals und der Galerie. Es ist daher naheliegend, dass Rubens nicht von Anfang an mit der Gestaltung der Galerie betraut werden sollte, sondern, dass bei dieser ersten Kontaktaufnahme vielmehr der Wunsch im Vordergrund stand, den Künstler für längere Zeit an den französischen Hof zu binden. Der Hinweis auf ein Jahresgehalt zeigt eindeutig diese Intention. Natürlich war der Königin und Richelieu bewusst, dass sich Rubens seit 1609 als Hofmaler in den Diensten Erzherzog Albrechts VII, Stadthalter der Niederlande, stand. Dieser war jedoch am 13. Juli 1621 verstorben. Eventuell sah man seitens des französischen Hofes darin eine Chance den renommierten Künstler für längere Zeit zu verpflichten.<sup>94</sup> Seit der Regentschaft Heinrich IV. besteht eine Tradition von nordischen Malern in Frankreich. Dieser beauftragte 1603 den Hofkünstler Jean d’Hoey in Flandern und den Niederlanden drei bis vier Maler für den Hof zu engagieren.<sup>95</sup> Und so waren es neben den französischen Künstlern, vor allem Künstler aus dem Norden, wie Ambroise Dubois und Jacob Bunel, die die Zweite Schule von Fontainebleau begründeten, mit der Heinrich IV. versuchte an die künstlerische Blütezeit von Franz I. anzuschließen.<sup>96</sup> Es ist daher nur allzu verständlich, dass auch Maria von Medici in der künstlerischen Tradition ihres Gatten weiter agierte und mit Rubens einen nordischen Künstler an den Hof bringen wollte, noch dazu wo Rubens ein

---

es sich dabei um eine Angelegenheit handelte die persönlich zwischen Richelieu und Rubens vereinbart worden ist. Vgl. Bourg 2004, S. 23.

<sup>91</sup> Vgl. Bourg 2004, S. 23.

<sup>92</sup> Die diesbezügliche Ausstattung geht auf Giovanni Baglione zurück.

<sup>93</sup> Mit der Ausstattung dieses Raumes wurden italienische Künstler beauftragt.

<sup>94</sup> Ein weiteres Zeichen der Unbestimmtheit hinsichtlich der Aufgabe ist aus der Korrespondenz des Rubens mit Pereisc zu ersehen. Bezieht sich Pereisc in seinem Brief vom 26.11.1621 noch vage auf ein Reiseprojekt des Rubens nach Frankreich, spricht er in der darauffolgenden Korrespondenz vom 23. 12.1621 vom Wunsch der Königinmutter ihr neues Palais mit Gemälden von der Hand des Rubens bereichern zu lassen, jedoch ohne Hinweis auf einen bestimmten Ort. Vgl. Rooses/Ruelens 1898, S. 297 und S. 323.

<sup>95</sup> Vgl. Bourg 2004, S.16, siehe besonders FN 11.

<sup>96</sup> Interessant hierzu ist ein Brief von Rubens aus Spanien an den Staatssekretär Annibale Chieppo aus dem Jahr 1603, indem sich der Künstler sehr gut über die künstlerische Situation am französischen Hof informiert zeigt. So stünde Frankreich in seinem Wunsch nach Besonderheiten den Spaniern und Italienern an nichts nach, Heinrich IV. und seiner Frau wäre die Malkunst nicht fremd, jedoch wären die Arbeiten für den König von Frankreich auf Grund des Mangels an Künstlern zum Stillstand gekommen. Vgl. Bourg 2004, S. 16f.



exzellenter Ruf aus den spanischen Niederlanden vorausging und er in seiner Malweise eng der italienischen Tradition verbunden war.

Die Verfügbarkeit von renommierten Künstlern in Frankreich Anfang der 20er Jahre war stark reduziert. Die Generation der großen Ausstatter, wie Toussaint Dubreuil, Dubois und Bunel, war bereits Anfang des Jahrhunderts verstorben, Martin Fréminet starb 1619. Damit fehlten die etablierten Künstlergrößen am französischen Hof. Allein Nicolas Duchesne stand bereits während der Regierung Heinrichs IV. unter königlicher Kunstpatronanz,<sup>97</sup> als ihn die Königin im April 1621 mit seinem wichtigsten Auftrag, der Dekoration des Großen Saales des neu erbauten Palastes, betraute. Die nachfolgende Generation, wie der flämische Maler Philippe de Champaigne oder der Franzose Nicolas Poussin,<sup>98</sup> die unter Duchesne an der Ausgestaltung des Palais du Luxembourg mitgearbeitet hatten, befanden sich, wie Simson anführt erst am Beginn ihrer Karriere, sodass ihnen eine solch heikle Aufgabe nicht zuzutrauen war.<sup>99</sup> Auch Simon Vouet, dessen persönliche Mäzenin Maria von Medici war, schienen noch zu unerfahren, für die Größe dieses Auftrages.<sup>100</sup> Er verweilte gerade in Rom und wurde erst 1627 von Ludwig XIII. an den Pariser Hof zurückgeholt.<sup>101</sup> Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass es zu diesem Zeitpunkt nur wenige Künstler für ein Engagement in dieser Größenordnung gegeben hätte. In einem Brief des Peiresc an Rubens schreibt dieser, dass es keinen Maler in ganz Frankreich gäbe, der etwas Vergleichbares zu schaffen vermag.<sup>102</sup> Auch wenn diese Aussage als Schmeichelei zu relativieren ist, findet sich in ihr ein weiterer zeitgenössischer Hinweis auf den Mangel von Künstlergrößen am französischen Hof.

Die Verbindungen zwischen Rubens und der Auftraggeberin sind vielseitig. Bereits 1600 hat Rubens Marias Hochzeit „per procurationem“ in Florenz in der Gefolgschaft des Herzogs von Mantua beigewohnt.<sup>103</sup> Von dieser ersten Begegnung ist

---

<sup>97</sup> Duchesne stand seit 1599 im Dienste des Königs. Obwohl bei Hofe angesehener Künstler, blieb keines seiner Werke erhalten. Kurz nach Fertigstellung der Dekoration des großen Saals wurde er von der Königinmutter zum Hofmaler, Peintre de la Roynne mère, ernannt. Vgl. Baudouin-Mattusek 1991, S. 201.

<sup>98</sup> Champaigne trat 1625 in die Gruppe der Ausstatter um Duchesne ein, wo er zwei Jahre an der Dekoration mitarbeitete. Die Verbindung Poussins zum Luxembourg Auftrag ist nicht eindeutig geklärt, es finden sich jedoch für 1623 Zeugnisse über die Unterkunft des Künstlers im Luxembourg. Vgl. Marrow 1982, S. 41, Baudouin-Mattuek 1991, S. 201.

<sup>99</sup> Vgl. Simson 1996, S. 235f.

<sup>100</sup> Vgl. ebenda, vgl. Marrow 1982, S. 17.

<sup>101</sup> Vgl. Baudouin-Mattusek 1991, S. 202f.

<sup>102</sup> Vgl. Simson 1996 S. 235.

<sup>103</sup> Vgl. Heiden 1984, S. 4f. Vgl. Rooses/Ruelens 1900, S. 60f.

sogar eine kleine Porträtskizze in brauner Tusche erhalten.<sup>104</sup> Ein weiterer Berührungspunkt kann in dem Antwerpener Portraitmaler Frans Pourbus<sup>105</sup> gesehen werden, dem favorisierten Portraitmaler Maria von Medicis. Vor seinem Parisaufenthalt war Pourbus in den Diensten ihrer älteren Schwester Eleonore, die seit 1584 mit Vincenzo I. Gonzaga, Herzog von Mantua verheiratet war, wo er Kontakt mit Rubens hatte. Deborah Marrow weist auf die Verbindung der beiden Künstler hin, die jedoch eher in einem Konkurrenzverhältnis standen. Die Spur einer Freundschaft der beiden Maler lässt sich nicht finden.<sup>106</sup> Einen interessanten Hinweis hinsichtlich dieser Verbindung stellt jedoch ein Werk des Pourbus aus 1620 dar. In seiner Komposition des Heiligen Franziskus nähert er sich stark einem Werk des Rubens des gleichen Themas aus dem Jahr 1615 an.<sup>107</sup> Als glaubhafter Erklärungsansatz für die Ähnlichkeit im Werk Pourbus wird die Verfügbarkeit dieses Gemäldes als Druck seit 1619 am französischen Markt angeführt. Dies zeigt jedenfalls das ungebrochene Interesse Pourbus an seinem Künstlerkollegen, als auch die schnelle Verbreitung, die das rubensche Druckwerk am französischen Hof erfuhr.

Durchgängig ist zu beobachten, dass sich Maria von Medici in ihrem Mäzenatentum stark von ihrem verwandten Umfeld beeinflussen ließ, sei es bei dem Portraitmaler Pourbus durch Eleonore von Medici oder dem Bildhauer Pietro Tacca, durch ihren Onkel Ferdinand I<sup>108</sup> um nur einige zu nennen. Eine direkte Empfehlung der Eleonore von Medici oder ihres Gemahls wird von der jüngsten Literatur ausgeschlossen, da beide bereits Anfang der 10er Jahre verstorben sind.<sup>109</sup> Eine naheliegende Referenz ist jedoch die Anstellung des Rubens bei ihrem Onkel Albert VII. Mit der Ausstattung der Jesuitenkirche in Antwerpen, im Besonderen der Deckenausstattung der oberen Galerie der Seitenschiffe, zeigte Rubens, dass er wie kein anderer innerhalb kürzester Zeit einen

<sup>104</sup> Vgl. Baudouin-Mattusek 1991, S. 94.

<sup>105</sup> 1610 ließ Pourbus sich in Paris nieder, wo er sich François Pourbus le Jeune nannte. Er starb 1622 in Paris.

<sup>106</sup> Vgl. Marrow 1982, S. 42, vgl. Simson 1996, S. 62.

<sup>107</sup> Vgl. Baudouin-Mattusek 1991, S. 96.

<sup>108</sup> Einer der großen und frühen Aufträge der Königin war ein Reiterstandbild für ihren Gatten, das ursprünglich bei Giovanni Bologna in Florenz in Auftrag gegeben wurde und dann von Pietro Tacca vollendet wurde. Vgl. Marrow 1982, S. 9.

<sup>109</sup> Durch seine Tätigkeit in Mantua war der Künstler aber dem Hause Gonzaga sehr verbunden. So geht die Ausgestaltung der Hauptkapelleder Mantuaner Jesuitenkapelle Santa Trinità auf Rubens zurück. Das Hauptbild des dreiteiligen Zyklus zeigt die Familie Gonzaga bei der Anbetung der Heiligen Trinität. Bei diesem Auftrag zeigte Rubens sein Können extreme Bildformate zu meistern. Die Ausmaße der beiden Seitenbilder betragen 417 x 576 cm. Eine Empfehlung des Künstlers zu einem früheren Zeitpunkt ist daher durchaus anzunehmen.

so umfangreichen Auftrag zu bewältigen wusste. Die 39 Deckenbilder konnten in weniger als einem Jahr gemalt werden, sodass sie im Februar 1621 fertig gestellt waren.

Ein weiterer Kontaktpunkt zwischen Rubens und dem Umfeld um Maria von Medici, ergibt sich, wie schon oben erwähnt, ab 1619. Zu diesem Zeitpunkt sucht Rubens bei Ludwig XIII. um die Gewährung einer Vertriebsserlaubnis von Drucken eigener Werke in Frankreich an, sowie um ein Schutzrecht gegen die widerrechtliche Nachahmung dieser Drucke. Rubens trat dabei an seinen Antwerpener Vertrauten Jean Gaspard Gevartius heran, der sich wiederum in Frankreich an Nicolas-Claude Fabri de Peiresc wandte, mit dem Gevartius freundschaftlich verbunden war. Peiresc stellte bereitwillig seine Verbindungen zur Verfügung, sodass Rubens das Privileg des geschützten Vertriebs am 3. 7. 1619 für 10 Jahre erhielt.<sup>110</sup> Das königliche Dokument forderte von Rubens jeweils zwei Belegexemplare der Gemäldedrucke in der königlichen Bibliothek zu hinterlegen. Durch einen Brief zwischen Gevartius und Peiresc aus dem hervorgeht, dass Rubens die geforderten Druckexemplare über Peiresc an den königlichen Bibliotheksvorstand übermittelt hat, kann Bourg einen direkten Kontakt zum nahen Kreis der Königinmutter nachweisen. Bourg sieht darin einen bedeutenden Kontakt, der in der Folge verstärkt die Aufmerksamkeit auf die Person und die Kunst des Rubens zog. Gemeinsam mit all den anderen hier erwähnten Verbindungen und Stärken seiner Person, war Rubens der Maler der Stunde.

### **3.1.5. Wahl und Gestaltung des Programms – Der Bruch mit der französischen Tradition**

Bei seinem eigens dafür arrangierten Parisaufenthalt wurde am 22.1.1622 der Vertrag über die beiden Galeriezyklen zwischen Rubens und der Königinmutter abgeschlossen. Die Programminhalte waren bereits klar umrissen, zum Einen sollte das ruhmvolle Leben der Maria von Medici und all ihre heroischen Taten dargestellt werden, zum Anderen sollten Heinrichs militärische Erfolge gezeigt werden. Beiden Dokumenten ist zu entnehmen, dass von Seiten der Auftraggeberin der Auftrag als ein Ganzes gesehen wurde.

---

<sup>110</sup> Vgl. Bourg 2004, S. 18.

Wie in den bisherigen Ausführungen gezeigt werden konnte, setzte die Auftraggeberin von einem sehr frühen Zeitpunkt an, in ihren Entscheidungen auf eine klare Kontinuität mit der französischen Tradition beziehungsweise mit der Kulturpolitik ihres Mannes. Dies ist sowohl hinsichtlich der Architektur, der Betonung der Raumform der Galerie, der Ausstattung und vielleicht, wenn auch in indirekter Weise, dem Votum für den Künstler, bemerkbar. Damit demonstriert die Landesfremde ihr Französichtum. Bei näherer Analyse der Programminhalte der beiden Zyklen, tritt jedoch ein eindeutiger Bruch mit den französischen Herrschaftskonventionen hervor, den es in der Folge zu untersuchen gilt.

Bedeutsam ist dabei die spezifische Stellung der Königinmutter in Frankreich, die für ihren Sohn interimistisch die Regierungsgeschäfte übernimmt. Denn es gilt, „le Rois ne meurent point en France“<sup>111</sup>. Wie schon zuvor erwähnt sind nach den salischen Regeln in Frankreich die Frauen von der Thronfolge ausgeschlossen. Gibt es keine männliche Nachfolge in direkter Linie, geht die Nachfolge an die nächste männliche Linie über, wie es auch bei Heinrich IV. der Fall war. Dabei entsteht kein Machtvakuum. Die Vorstellung der französischen Verfassung geht von den zwei Körpern des Königs aus, dem Natürlichen und dem Übernatürlichen. Nach dem Tod des Monarchen besteht letzterer, der die Königsmacht und die Königswürde repräsentiert weiter bis bei seinem Begräbnis in Saint Denis durch den berühmten Begräbnisruf „Le roi est mort. Vive le roi!“, die Nachfolge übergeht. „Der Ruf bedeutet, dass Frankreich sich niemals ohne legitimen Herrscher befand und dass unmittelbar nach dem Tod des französischen Königs der designierte Nachfolger bereits mit allen Würden ausgezeichnet war.“<sup>112</sup> Frauen waren vom Königtum und somit von der direkten Machtausübung ausgeschlossen. Einzige Chance hierzu bildete die Situation, in der der Nachfolger zu jung war die Regierung zu übernehmen und die Königinmutter die Regentschaft bis zur Zeit der Großjährigkeit des Dauphins innehatte.<sup>113</sup> Dieser vorübergehende Regierungsanspruch war jedoch nicht gesetzlich geregelt und von der handelnden Person abhängig.

Vor Maria von Medici, war es allein Katherina von Medici, die 1560 für ihren zweiten Sohn Karl IX. die Königswürde verwaltete und somit die Prinzen von Geblüt, als

---

<sup>111</sup> Vgl. Gaethgens 1995, S. 64, zitiert nach Ralph Giese 1960, S. 180.

<sup>112</sup> Gaethgens 1995, S. 64

<sup>113</sup> Die Großjährigkeit war mit dem Beginn des 14. Lebensjahrs des Königs festgelegt. Ergänzend sei auf eine zweite Situation in der Frauen die Regierungsmacht übernahmen hingewiesen und zwar in interimistischer Vertretung des Königs, wenn dieser außerhalb des Landes weilte.

nächstmögliche Thronanwärter, von der Machtübernahme abhielt. Barbara Gaethgens zeigt in ihrem Artikel „Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft“, dass diese Art der Machtübernahme einem Staatsstreich gleichkam, bei dem Katharina ohne gesetzliche Grundlage, gegen den „Sukzessions-Mythos von den beiden Körpern des Königs“<sup>114</sup> ihre Macht durchsetzen musste. Neben Textwerken, die die Rechtmäßigkeit ihres Handelns verteidigten, waren es aber vor allem Werke der bildenden Kunst, die dazu herangezogen worden sind, den Machtanspruch zu rechtfertigen. Ziel war es dabei sich nicht nur als pflichtbewusste Mutter und treue Gemahlin darzustellen, sondern auch als machtvolle Regentin. Im Fall Katharina von Medici war es der Rückgriff auf die historische Frauenfigur Artemisia, die die Macht weiblicher Regentschaft visualisieren sollte. In 59 Entwurfszeichnungen, die als Vorlage für eine Tapisserieserie dienen sollten, setzte der Maler Antoine Caron den literarischen Programmentwurf<sup>115</sup> im Bild um. Dabei wurden die wichtigsten Ereignisse der Regierungszeit von Artemisia mit Katharinas gleichgesetzt.<sup>116</sup> Als Regentin beanspruchte Katharina von Medici für sich das Recht, sich ebenfalls eines historischen Bildprogramms zu bedienen. In diesem Sinne kann die Artemisia Serie auch als Pendant zur Galerie Franz I. in Fontainebleau gesehen werden, da die Zeichnungen Carons für eine monumentale Wanddekoration in Form von Tapisserien bestimmt waren.<sup>117</sup> Aus der Regierungszeit Katharinas sind keine Artemisia Teppiche erhalten. Es ist davon auszugehen, dass diese auch nicht in Auftrag gegeben wurden, da Katharina ihren Sohn bereits im August 1563 vom Parlament volljährig erklären ließ und sie ab diesem Zeitpunkt die Regierungsmacht nicht mehr offiziell in Händen hielt. Dieses Kunstprojekt ist in unserem Kontext umso bedeutsamer, als Heinrich IV. 1601 die Ausführung der „Histoire d’Artémise“ bei flandrischen Teppichwebern, die er nach Paris geholt hatte, beauftragte.<sup>118</sup> Die Beurteilung seiner Beweggründe bleibt rein spekulativ<sup>119</sup>, sicher ist jedoch, dass Maria diesen Zyklus

---

<sup>114</sup> Gaethgens 1995, S. 66.

<sup>115</sup> Der Prosatext wurde 1562 von dem Dichter und humanistischen Gelehrten Nicolas Houel in vier Bänden verfasst.

<sup>116</sup> Artemisia, die Gattin des karischen Königs Mausolos, zeigte sich nach dessen Tod 353 v. Chr. als hingebungsvolle Witwe, Erzieherin ihres Sohn Lygamis und als Feldherrin im Krieg gegen die Rhodier, letzteres im Vergleich mit den Kämpfen gegen die Hugenotten. Vgl. Haumeder 1976, S. 2.

<sup>117</sup> Hinsichtlich der Vorbildfunktion beider Ausstattungsprogramme für Maria von Medici vgl. Thuillier/Foucart 1969, S. 32f.

<sup>118</sup> Vgl. Haumeder 1976, S. 11.

<sup>119</sup> Ulrike von Haumeder sieht darin, dass Heinrich IV. nach seiner Hochzeit mit Maria von Medici die neue Allianz zwischen Frankreich und dem Hause der Medici feiern wollte und auch dass er an die künstlerische Kontinuität des Hauses Valois anknüpfen wollten. Meines Erachtens könnte es auch zur Festigung der Stellung Marias gedacht gewesen sein, indem die Assoziation der tugendhaften Artemisa auch auf sie übertragen werden sollte.

gekannt haben muss und sie in ihrem Selbstverständnis, was die eigene künstlerische Machtdemonstration als Frau betraf, gestärkt haben muss.<sup>120</sup>

Anders als bei Katharina von Medici, diente der von Maria in Auftrag gegebene Bilderzyklus jedoch nicht als Mittel zum Machterhalt einer regierenden Königin. Als Maria Anfang 1622 ihr ruhmreiches Leben darstellen lässt, ist ihre Zeit als reine régente bereits lange vorbei. Ihre Entmachtung erfolgte 1617 mit ihrer Verbannung nach Blois. War die Übernahme der Regentschaft 1610, nach dem Tod Heinrichs, noch ein begründetes Mittel des Machterhaltes für ihren Sohn, so ist die Verhinderung der Regierungsübertragung an den volljährigen Ludwig XIII. 1614 aus Sicht der französischen Verfassung bereits als äußerst fragwürdig zu bezeichnen.<sup>121</sup> Ludwig erreichte seine Volljährigkeit im Herbst 1614. Am 2. Oktober dieses Jahres wird er vom Parlamentspräsidenten in aller Form volljährig erklärt, bittet aber seine Mutter die Regentschaft wie bisher weiterzuführen. Die Dominanz der Mutter, die den jungen König weiterhin klein zu halten versuchte,<sup>122</sup> kann in einem hierfür programmatischen Stich aus dem Jahr 1616 gesehen werden (Abb. 10). Obwohl der junge König in der Mitte des Bildes und seine Mutter zu seiner linken sitzen, wird der Stich eindeutig von der übermächtigen Gestalt der Königinmutter beherrscht, die auch mit Krone dargestellt ist. In ihrem Repräsentationsverständnis räumt Maria einerseits Konzessionen ein, Position am linken Bildrand, macht aber ihren weiterhin uneingeschränkten Machtanspruch über das Größenverhältnis und das Tragen der Krone geltend. Ein weiteres, früheres Beispiel der Einschränkung, zeigt eine Medaille aus dem Jahr 1615. Auf der recto Seite ist die Königinmutter im Profil in großer Robe und königlichen Juwelen, jedoch mit Witwenhaube dargestellt (Abb. 11), während sie sich im Vergleich dazu 1613, also zur Zeit der Minderjährigkeit des Dauphins, noch mit Königskrone zeigte (Abb. 12). Ganz im Gegensatz dazu präsentiert sich Katharina von Medici auf dem Frontispiz der „Histoire d’Artémise“ 1562 (Abb. 13a), wie auch auf einer Medaillendarstellung in schlichtem Witwenkostüm (Abb. 13b). In der Parallele zu Katharinas Präsentationsverständnis, wird

---

<sup>120</sup> Dass sich Maria von Medici selbst nicht in der Rolle der Artemisia gesehen hat, zeigt eine diesbezügliche Anmerkung in der Korrespondenz des Pereisc an Rubens, hinsichtlich der für das Eingangportal geplanten Skulpturen von Regentinnen. Bezogen auf die Figur der Artemisa meint Pereisc die Verwendung dieser Figur gäbe Anlass zur Kritik, da die rühmlichste Tat der Artemisia in der Errichtung eines Mausoleums für ihren verstorbenen Gatten läge, ein Vorhaben, das die Königin nie im Sinne hatte. Vgl. Rooses/Ruelens 1898, S. 437.

<sup>121</sup> Vgl. Jurewitz-Freischmidt 2005, S. 92.

<sup>122</sup> Eine diesbezüglich wichtige Quelle stellt das „Journal de l’enfance et de la première jeunesse de Louis XIII.“ des Jean Héroard, dem Leibarzt des Thronfolgers dar, welches einen umfangreichen Einblick, nicht nur in den Gesundheitszustand des Dauphins, sondern auch in dessen persönliche Entwicklung, gibt.

Marias Streben nach einem nach außen hin sichtbaren Machtanspruch deutlich. Auf der Rückseite der Gedenkmünze aus 1615 ist Maria, als Kybele zu sehen, wie sie das Staatsschiff auch bei stürmischem Wetter auf Kurs zu halten vermag (Abb. 11). Die sechs ihr zugewandten nackten Personen werden als ihre Kinder und Phillip IV. von Spanien interpretiert, verkörpert durch drei weibliche und drei männliche Gottheiten. Neben dem bereits bekannten Motiv der göttlichen „regnum mater“, die dem Reich fünf Kinder geschenkt hat, hier noch erweitert um die spanische Allianz, bemüht sie die französische Herrscherikonographie des Staatsschiffes mit dem Souverän als Steuermann.<sup>123</sup> Diese Beispiele lassen bereits die Hürden erkennen, Marias Drang zur Machdemonstration mit einer ihrer Position konformen Zurückhaltung zu vereinen. Eine Situation, die zu einer Gradwanderung in den Darstellungen nach 1614 führte.

Marias erneuter Griff zur Macht ab 1622 entbehrt jedoch nach französischem Verständnis jeglicher Rechtfertigung. Ohne legitimen oder moralischen Rückhalt gibt die entmachtete Königinmutter den Auftrag zu einem staatspolitisch relevanten Kunstauftrag immensen Ausmaßes, bei dem sie auf Darstellungsmodi zurückgreift, die allein dem regierenden König zustehen würden.<sup>124</sup> Maria von Medici fordert mittels der Kunst Macht und Anerkennung ein. Eine Macht, die ihr gemäß der französischen Gesetzte grundsätzlich nicht zustand, schon gar nicht nach der vollkommenen Herrschaftsübernahme durch Ludwig XIII. Dass sie es trotzdem tat, ist ein eindeutiger Bruch mit den „lois fondamentales“.

Welche der psychologischen Gründe letztendlich ausschlaggebend für den ungemeinen Wille zur Macht und zur Selbstdarstellung der Königinmutter war, wie ihre Mediceische Herkunft, der anfängliche Konflikt um ihre legitime Stellung am französischen Hof, die Demütigungen durch ihren Mann, der lange Kampf um eine offizielle Krönung in Saint Denis, die Entmachtung und anschließende Exilierung 1617 durch ihren Sohn und schließlich ihre militärische Niederlage 1620, die mit einer für die Königinmutter schmachvollen Kapitulation endete, bleiben letztlich nur im Bereich der Hypothese. Hingegen können wir sicher davon ausgehen, dass es neben der Königinmutter vor allem Richelieu war, der gesteigertes Interesse und entscheidend

---

<sup>123</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 171f.

<sup>124</sup> Ob es sich bei dem bei Rubens gleichzeitig in Auftrag gegebenen Konstantins-Zyklus um ein politisches Konkurrenzprojekt des jungen Königs handelte, konnte von der Forschung nicht eindeutig beantwortet werden. Vgl. Bourg 2004, S. 32f.

Einfluss an der Programmgestaltung der Galerien hatte.<sup>125</sup> Die Festigung der politischen Position der Königinmutter und ihre glorreiche Rehabilitierung waren zunächst ganz im Sinne Richelieus, der die Absicherung seiner Position eng an die Königinmutter gekoppelt sah. Ein Misserfolg dieser Mission Ende 1621, Anfang 1622, hätte wahrscheinlich seinen eigenen politischen Fall mit sich gezogen. Es sollte bis 1624 dauern, bis sich Richelieu beim König eine eigenständige Einflussposition erarbeiten konnte, bis dahin war er von der Machtposition der Königinmutter abhängig.

Aber nicht nur Marias unangemessener Machtanspruch stellte einen Angriff auf die französischen Gesetze dar. Die Form der Darstellung ihren Legitimitätsanspruch abzusichern verursacht einen weiteren Bruch, einen Bruch mit der gängigen Herrscherikonographie. So wird in den Galeriezyklen Maria von Medicis der Machttransfer der königlichen Autorität nicht als eine politische Aneignung, sondern als ein sich geradezu selbst erfüllendes Naturgesetz anschaulich gemacht. Wie schon einführend erwähnt ging die Königswürde beim Tod Heinrichs automatisch auf seinen Sohn Ludwig über und nur über diesen erhält die Königin interimistisch ihre Autorität. In einem Stich nach einem Gemälde von Francois Quesnel, der kurz nach dem Regierungsantritt Marias entstand, wird der Machttransfer, der nur über den jungen König erfolgen kann, deutlich (Abb. 14). In diesem Doppelporträt legt die Mutter fürsorglich die Hand auf den rechten Arm ihres Sohnes, der wiederum mit der rechten Hand die königlichen Regalien berührt. Wirkt diese Darstellung auf den ersten Blick auch als liebevolle Szene bei der die Mutter den jungen König präsentiert, so wird dem Kundigen die politische Botschaft eindeutig vor Augen geführt. Maria von Medici war sich der konstitutionellen Vorgaben klar bewusst und ordnete sich ihnen bei ihrem Regierungsbeginn auch ikonographisch unter. Ein weiteres Beispiel, das zu diesem Zeitpunkt von Maria angewandten Herrscherikonographie, die der Situation angemessen war, demonstriert eine Medaille ebenfalls aus 1610. Auf der recto Seite ist Ludwig XIII. im Profil dargestellt als neuer christlicher König über Frankreich und Navarra, während sich auf der verso Seite der junge König mit dem Reichsapfel in der Hand befindet, geleitet und gesichert von Maria in der Gestalt Minervas, die den Ölzweig über den Reichsapfel hält (Abb. 15). Damit übernimmt sie einerseits die schützende Funktion der Mutter in der Doppelbedeutung, als Beschützerin des Königs und als Beschützerin des gesamten Reiches. Die noch etwas ungelente Übernahme der Herrscherpose des Jungen

---

<sup>125</sup> Vgl. Marrow 1982, S43.



von seiner Mutter, ist als Zeichen des Lernens zu verstehen. So ist Maria auch die erste Lehrmeisterin des jungen Königs. All diese Darstellungsformen gehen konform mit dem geltenden Herrschaftsverständnis.

Anfang 1622 konnte, die Königinmutter jedoch kaum mehr nachvollziehbar vermitteln, dass eine Machtdemonstration, wie sie die Ausgestaltung der Galerien evozierte, im Interesse des Staates oder ihres Sohnes war. Die Betonung ihrer politischen Bedeutung konnte nunmehr nur über ihren verstorbenen Gatten erfolgen. Einem Mann, der wie bereits gezeigt, Frankreich nach Jahren des inneren Chaos befriedet und gestärkt hatte, ein französischer Nationalheld, der von seinen Zeitgenossen als „Henry, le Grand“ bezeichnet wurde. So war auch das inhaltlich gesehen erste Bildprogramm vor allem den Schlachten und Siegen Heinrichs IV. gewidmet. Der Heinrichszyklus beginnt mit dessen Geburt und endet mit seiner ehelichen Verbindung mit Maria von Medici. Inhaltlich umfasst das Programm daher die Ereignisse aus dem Leben des Königs bis einschließlich 1600, dem Zeitpunkt seiner Vermählung. Der Schwerpunkt der überlieferten Themen liegt damit auf Schlachtendarstellungen, die Heinrich im Kampf für Frankreichs inneren Frieden ausgetragen hat. Grundsätzlich entspricht dies der üblichen Form Heinrich zu Gedenken. Einen diesbezüglich interessanten Hinweis, bietet eine schriftliche Quelle zur Ausstattung der Galerie im Schloss Berny, die nach dem Tod Heinrichs IV. ihm zu Ehren gestaltet wurde.<sup>126</sup> Auf 33 Holztafeln wurde dem Leben des siegreichen Königs gedacht. Beginnend mit der Geburt, wird erst im vierundzwanzigsten Bild seine Hochzeit mit Maria von Medici erwähnt, übrigens die einzige Tafel, die auf Maria konkret Bezug nimmt. Gefolgt wird dieses Bild von der Darstellung des „Douceurs de la Paix“ indem Heinrich als Augustus dargestellt wird, der nach langer Zeit den Tempel des Friedens öffnet. Der neunundzwanzigsten Abbildung die seinen Tod darstellt, folgt ganz in der salischen Tradition das Bild Ludwig XIII, als Prinz, der die Herrschermacht von seinem Vater übernimmt.

Im Gegensatz zu Berny endet die Gemäldeserie im Luxembourg zehn Jahre vor Heinrichs Tod, mit dem Erscheinen seiner zweiten Frau, Maria von Medici. Soll dieser Zyklus auch auf den ersten Blick der Verehrung und dem Gedenken an den großen Herrscher dienen, so wird bei genauerer Betrachtung die eigentliche Intention der Königinmutter klar, den zeitlosen Ruhm des verstorbenen Gatten für sich zu nutzen.

---

<sup>126</sup> Die Ausstattung dürfte zwischen 1621 und 1634 entstanden sein. Vgl. Wilhelm 1983, S. 31 und S. 39.

Beeindruckend ist mit welcher Raffinesse dieses Konzept der Eigennützigkeit angelegt ist. Wie schon Jost konstatierte „bildete [der Marienzyklus] mit der Geburt und der Erziehung der künftigen Königin einerseits historisch gesehen eine Parallele [im Aufbau], sie bildete darüber hinaus aber vor allem die Fortsetzung des Heinrichszyklus“. Jost drückt damit das aus, was dem Betrachter vermittelt werden sollte, eine Gleichwertigkeit in der Bedeutung der dargestellten Personen. Eine Galerie für jeden der beiden Elternteile des regierenden Monarchen. Dies war jedoch nicht beabsichtigt. Heinrichs Lebensdarstellung wird abrupt mit dem Eintritt Marias beendet, so als gäbe es nach der Hochzeit keine eigenständigen Taten mehr, die der Erwähnung wert wären. Im zweiten Zyklus wird dem großen Herrscher nur mehr eine untergeordnete, eine rein die Königin affirmierende, Rolle zuteil.<sup>127</sup> So ist der Marienzyklus nicht als Fortsetzung des Heinrichszyklus beabsichtigt, sondern wird letzterer allein als ausgiebiger Prolog für ersteren genutzt. Bemerkenswert ist dabei die beispiellose Inszenierung einer Umgewichtung, die aus dem glorreichen Sieger Heinrich IV., einen Förderer und Unterstützer der Königin machen und den Betrachter dabei indirekt aufgefordert, es dem Nationalhelden gleichzutun. Diese Unterordnung Heinrichs geht jedoch, wie es der Ausspruch Josts zeigt, ohne Gesichtsverlust des Königs von statten, denn ihm wird in quantitativer Hinsicht ebenfalls eine ganze Galerie zum Gedächtnis gewidmet, mit vordergründig parallelem Aufbau. Die Königinmutter löst damit konzeptuell das unlösbare Problem der salischen Erbregel, nach der der Machtanspruch niemals auf sie übergehen konnte. In dieser Form der Darstellung war es Heinrich selbst, der diesen Transfer legitimierte.

Mit diesem Schachzug wird aber nicht nur ihre Stellung autorisiert, indem sie sich Heinrichs Mantel der Unanfechtbarkeit umhängt, mit seiner Hilfe sollte auch der Mythos einer Friedensregentin geschaffen werden, wenn auch inhaltlich unter einem anderen Vorzeichen. Diese Absicht zeigen die beiden kleinen, hochrechteckigen Bildentwürfe zu Beginn und am Ende der Heinrichsgalerie. „Rubens hat Anfang und Ende des kriegesischen Lebensabschnittes von Heinrich (...), im ersten und letzten Gemälde des Zyklus meiner Einschätzung nach deutlich hervorgehoben“<sup>128</sup>, konstatiert Jost. Überreicht in der „Allegorie auf die Geburt“ der Kriegsgott Mars dem Neugeborenen das flammende

---

<sup>127</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 50. Die Autoren beschreiben die Rolle des Königs in den fünf Bildern, in denen er innerhalb des Marienzyklus vorkommt als „curiously passive“, „he is chiefly the passive instrument of other forces“.

<sup>128</sup> Jost 1965, S. 182.

Schwert und tragen Genien Schild und Lanze herbei, so trägt Heinrich IV. in der letzten Darstellung des Zyklus (Abb. 16) in der rechten Hand den Ölzweig, Zeichen des Friedens, während er mit dem linken Arm Maria umfasst.<sup>129</sup> Stand der König in den vorangegangenen Bildentwürfen als Heerführer prominent im Bildmittelpunkt, teilt er sich nun die Bildmitte mit seiner Frau und nimmt die Haltung eines fürsorglich, liebenden Mannes ein, den der Gedanken des Friedens führt. Ein Wandel, der sich mit dem Eintritt Marias vollzogen hat? Dieser Eindruck soll in der letzten Darstellung mit Sicherheit evokiert werden, denn nach dem Frieden von Vervins Mitte 1598 kam es zu keinen großen Schlachten mehr.<sup>130</sup> Wie schon weiter oben angeführt, wurde Heinrich IV. ab der Jahrhundertwende als Friedensbringer gelobt. Gehört die Friedenssymbolik auch zu den allgemein üblichen Darstellungen der Fürstentugenden, so ist sie im Fall Heinrichs konkret auf dessen Wiederherstellung einer inneren Einheit Frankreichs zu verstehen. Bemerkenswert ist, dass gleichzeitig mit dem Friedenssymbol auch erstmals Maria in Erscheinung tritt. So ist es die junge Braut, die angedeutet durch ihre Geste mit der rechten Hand, den Kriegshelden aktiv in einen neuen Lebensabschnitt und faktisch in den anderen Galerieflügel führt. Konzeptuell sind die beiden Personen in der Bildmitte so positioniert, dass sie den vorangegangenen Taten den Rücken zukehren und sich den „années pacifiques“ zuwenden.

Ausgehend vom fertig gestellten Marienzyklus kann Jost plausibel die Anordnung für den nur in Fragmenten erhaltenen Heinrichszyklus nachweisen.<sup>131</sup> Beide Galerien folgen in ihrer Konzeption einer historisch-chronologisch geordneten Hängungsabfolge, wobei sie in ihrem Verlauf spiegelbildlich angeordnet sind. So entspricht die Leserichtung der östlichen Galerie, also des Marienzyklus dem Uhrzeigersinn, während die Bildnisse des Heinrichszyklus gegen den Uhrzeigersinn angeordnet werden sollten. Dabei waren jeweils zehn Gemälde an den Längswänden zwischen den Fensternischen vorgesehen, sowie ein monumentales Bild an der Stirnwand am Ende der Galerie. Ob beim Heinrichszyklus, sowie beim Marienzyklus eine dreier Porträtgruppe über dem Kamin an der Eingangsstirnwand vorgesehen war, geht aus den Aufzeichnungen nicht hervor.<sup>132</sup> Auf Grund der architektonischen Gegebenheiten lässt sich eine plausible Hängungsabfolge der erhaltenen Gemälde beziehungsweise Skizzen konstruieren. Sechs

---

<sup>129</sup> Vgl. ebenda, S. 182.

<sup>130</sup> Der Feldzug gegen Savoyen 1600 kann als Ende der kriegerischen Tätigkeit Heinrichs gesehen werden.

<sup>131</sup> Vgl. ebenda, S. 180.

<sup>132</sup> Vgl. ebenda, S. 179, Thuillier und Foucart gehen in ihrer Hängungsabfolge davon aus, dass die Porträts der Eltern in den beiden Eingangsbereichen zur östlichen Galerie gehangen haben.

große Leinwandbilder werden im Rubensnachlass erwähnt, wobei jedoch nur fünf dieser nicht vollendeten Gemälde identifizierbar sind, hinzu kommt noch eine Reihe an Skizzen. Während die Entstehung der Entwürfe von Jost und Julius Held mit 1628 datiert werden, setzen beide für die Arbeiten an den großformatigen Gemälden 1630 an.

In der Ausarbeitung hatte Rubens mit den früher zurückliegenden historischen Ereignissen begonnen, sodass für die erste Längswand sechs Gemälde und zwei Skizzen zuordenbar sind, die thematisch bei Heinrichs Geburt beginnen und mit der Schlacht bei Ivry enden und damit Heinrichs Lebensweg bis zu seiner Einsetzung zum französischen König im August 1589, sowie seiner großen Schlacht umreißt. Mit dem Gemälde „Der Triumph Heinrichs IV.“ an der hinteren Stirnwand wird der Wendepunkt in Heinrichs Leben signalisiert. Denn beginnend mit der „Einnahme von Paris“, 1594 zeigt die östliche Galeriewand Heinrichs Lebensabschnitt nach Durchsetzung seiner königlichen Autorität. Das Ende dieser Wand sollte das Bild „Die Vereinigung mit Maria von Medici“ markieren. Ein Ereignis, das mit Heinrichs Ende seiner militärischen Laufbahn zusammenfällt. Auf Grund von Intrigen und politischen Kräfteveränderungen am französischen Hof kam es nicht mehr zu Fertigstellung des Heinrichszyklus. Selbst in der Ausführung bei den hier angesprochenen Arbeiten und Skizzen ist keine Bestätigung durch die Auftraggeberin nachzuweisen, dennoch ist davon auszugehen, dass sich Rubens an markierte Eckpunkte gehalten hat und die für uns so wichtige Erkenntnis, dass die Darstellung des Lebens Heinrichs jäh mit dem Eintritt Marias endete, dem Konzept der Auftraggeberin entsprach.

Die Faktenlage hinsichtlich des Marienzyklus ist, wie schon eingangs erwähnt, im Gegensatz zum Heinrichszyklus, viel umfangreicher und ausführlicher. Die ersten überlieferten Programmvorgaben des Zyklus sind in einem Schreiben von Pereisc an Rubens vom 22.4.1622 erhalten.<sup>133</sup> Demnach sollte die linke Seite der Galerie das Leben der Maria von Medici vor ihrer Machtübernahme darstellen und sah den „Triumph von Jülich“ für die Querwand am Nordende der Galerie, gegenüber „Der triumphierenden Königin“ vor. Die rechte Seite war Marias Regierung gewidmet. Die spanisch-französische Doppelhochzeit, stellte nach Marias Einschätzung den Schwerpunkt ihrer Friedenspolitik dar, markierten sie die Erfüllung ihrer Vision einer großen Friedensallianz

---

<sup>133</sup> Vgl. Rooses/Ruelens 1898, S. 392, vgl. Thuillier 1969, S. 52.

mit Spanien, garantiert durch die engen Hochzeitsbande.<sup>134</sup> Mit ursprünglich vier Gemälden, sollte dieses Ereignis prominent gewürdigt werden. Dieser erste Plan der Königinmutter sah vor, die Gemäldeabfolge mit „Die Großjährigkeit Ludwig XIII.“ enden zu lassen und somit die gesamte Phase der Zwistigkeiten und die teilweise blutigen Auseinandersetzungen zwischen der Königinmutter und ihrem Sohn, sowie die ihr zugefügten Schmähungen auszusparen. Die thematische Bestimmung der letzten fünf Gemälde erfolgte erst Ende August 1622.<sup>135</sup> Die Entscheidung nun auch die heikle Phase der Entzweiung zwischen Mutter und Sohn, sowie deren Aussöhnung, Bildgegenstand werden zu lassen, resultiert zum Einen auf einer Stabilisierung der Mutter-Sohn-Beziehung,<sup>136</sup> zum Anderen ist davon auszugehen, dass Richelieu gesteigertes Interesse hatte sich selbst und seine Leistungen in den Zyklus hinein zu reklamieren.<sup>137</sup> Des Weiteren ist anzunehmen, dass er versuchte über seine Vermittlung eine günstige Darstellung des Königs im Zyklus zu garantieren, um sich so dessen Gunst zu versichern. Interessant in diesem Zusammenhang ist der zeitliche Zusammenfall einer ausdrücklichen Bemerkung in der Pereisc Korrespondenz, hinsichtlich der positiven Darstellung des Königs im Bildprogramm Anfang August 1622<sup>138</sup> und der Zustimmung des Königs, die nach langen Bemühungen endlich dazu führte, dass Richelieu am 5. September 1622 zum Kardinal ernannt wurde. Es kann davon ausgegangen werden, dass Richelieus politische Pläne erheblichen Einfluss in der Gestaltung der Galerie eingenommen haben, wobei er wusste die Königinmutter über sachliche Argumente zu manipulieren. So ist beispielsweise die Reduktion der Hochzeitbildnisse von ursprünglich vier auf nun mehr zwei mit höchster Wahrscheinlichkeit auf Richelieus anti-Spanien Kurs zurückzuführen. In der Korrespondenz hingegen findet sich lediglich ein Hinweis, die geplante Anzahl zu reduzieren, „que cette évènement touche moins la reine-mère que d’autres personnes“.<sup>139</sup>

Neben all diesen vordergründigen, teilweise auch divergierenden, Intentionen, war die glaubhafte Darstellung der Autorität und Stärke Marias das konstituierende Element dieser Galerie und im Interesse aller Beteiligten. Die Konstruktion eines direkten

<sup>134</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 143.

<sup>135</sup> Vgl. Rooses/Ruelens 1900, S. 25f.

<sup>136</sup> Maria von Medici war zwar Anfang Februar 1622 wieder in den Kronrat aufgenommen worden, das Verhältnis zum König war jedoch weiterhin von Misstrauen geprägt. So durfte sie nicht alleine in der Hauptstadt verweilen, sondern musste wenn immer Ludwig Paris verließ, diesen begleiten. Es ist daher nachvollziehbar, dass die Auftraggeberin den Abschluss des Zyklus von ihrer politischen Entwicklung beziehungsweise der Beziehung zu ihrem Sohn abhängig machte.

<sup>137</sup> Vgl. Thuillier/Foucart 1969, S. 23.

<sup>138</sup> Brief von Pereisc an Rubens vom 1.8.1622. Vgl. Rooses/Ruelens 1900, S. 10.

<sup>139</sup> Brief von Pereisc an Rubens vom 22.4.1622. Vgl. Rooses/Ruelens 1898, S. 391

Machttransfer Heinrichs IV. an sie, der im Sinne Frankreichs erfolgte, war die einzige Möglichkeit um ihre Stellung und Bedeutung für Frankreich als Herrscherin auch nach der Regierungsübernahme ihres Sohnes, gegen die Salischen Gesetze zu rechtfertigen. Dies kam der Etablierung eines neuen Sukzessionsmythos gleich. In Folge soll nun diese Einsicht anhand der Gemälde des fertiggestellten Marienzyklus überprüft werden. Verstärktes Augenmerk hinsichtlich der Untersuchung des Machttransfers ist dabei auf jene Bilder zu legen, die sich gerade diesem Thema widmen. Im Besonderen sind das „Die Übertragung der Regierung“, „Die Krönung der Maria von Medici“, sowie „Die Apotheose Heinrichs und die Proklamation der Regentschaft“. Diese drei Gemälde nahmen in Abfolge die letzten beiden Seitenwände, sowie die Stirnwand der Galerie ein. Sie markieren gemeinsam mit „Die Vermählung per procuracionem“, die staatspolitischen Ereignisse, die einen offiziellen Akt der Legitimation der Königin darstellen.

Auch wenn dem Bild „Die Übertragung der Regierung“ (Abb. 17) kein bestimmtes Datum und historisches Ereignis zugeordnet werden kann, wie dies in anderen Bildern der Fall ist, ist es in seinem Darstellungsmodus im Hier und Jetzt verankert. Damit unterstreicht Rubens die realpolitische Bedeutung dieser Geschehnisse und verleiht ihnen dokumentarischen Charakter. „Die Übertragung der Regierung“ ist de facto das einzige Bild, indem eine direkte Übertragung der Regierungsmacht an Maria durch den König gezeigt wird. Heinrich überreicht ihr darin über den Kopf des Dauphins hinweg den französischen Reichsapfel, mit goldenen Lilien, dem Wappensymbol der Bourbonen, geschmückt. Geschickt bezieht sich Rubens in dieser heiklen Darstellung auf eine Medaille aus 1603 von Guillaume Dupré (Abb. 18), von der zahlreiche Exemplare gestochen wurden und die in Hofkreisen gut bekannt war. Vordergründig entstand sie zur Würdigung der Geburt des Dauphins. Der zeitliche Zusammenfall der schweren Erkrankung Heinrichs und Marias darauf folgende Aufnahme in den Kronrat im gleichen Jahr, weisen jedoch auf eine noch tiefere Bedeutung dieser Medaille hin. Gezeigt sind auf der verso Seite Mars und Minerva dargestellt mit den Zügen des Königspaares, wie sie sich über den Kopf eines kleinen Putten hinweg, der mit dem Helm des Kriegsgottes spielt, die Hände reichen. Der Tritt des Putto auf einen Delphin, stellt klar eine Allusion auf den jungen Dauphin her. Die Königskrone wird von einem herab fliegenden Adler in der Bildmitte über dem Kopf des Putto gehalten. Die Inschrift „Propago Imperii“ bildet

einen Verweis auf die Kontinuität der Herrschaft.<sup>140</sup> Mit dieser Darstellung wird jedoch nicht nur Ludwig XIII. gehuldet, die verschränkten Hände der Eltern sind ein Zeichen des Vertrauens und der Wertschätzung des Königs an seine Frau und eine Hinweis auf eine gemeinsame Verantwortung. Die Reichskrone als Symbol der herrschaftlichen Macht hingegen schwebt über dem Kopf des Dauphins, als Hinweis auf die imperiale Nachfolge. In dem sich nun Rubens auf diese Abbildung bezieht, stellt er sein Gemälde in die Linie einer allgemein bekannten, von Heinrich selbst autorisierten Herrscherikonographie, die er der gewünschten Bildaussage anpasst. Die Geste des Händereichens als Zeichen der gemeinsamen Fürsorge und des Vertrauens, wird überlagert durch die Übergabe der Reichsinsignie und bekommt damit eine völlig andere Bedeutung. Dass das Herrschaftszeichen die zentrale Rolle in diesem Bild einnimmt, zeigt seine Stellung in der exakten Bildmitte. Aber handelt es sich wirklich um eine Übergabe? Das feine Spiel der Finger, mit dem Rubens die beiden Protagonisten den Reichsapfel halten lässt, ermöglicht auch die Interpretation eines gemeinsamen Haltens, was weit weniger revolutionär wäre. Etwas gemildert wird die Aussage auch dadurch, dass der König den jungen Dauphin mit dem rechten Arm der Königin zuführt. In direkter Zuwendung, über verschränkte Hände und auf sie gerichteten Blick, ist das Kind mit seiner Mutter verbunden. Somit steht die Übergabe der herrschaftlichen Rechte in Zusammenhang mit der Obhut des Prinzen. Aber auch unter diesem Aspekt entspricht diese Darstellungsweise keineswegs der französischen Bildtradition, wo, wie bereits eingehend gezeigt wurde, dass der Übergang der Regalien an den Dauphin zu erfolgen hatte. Einem Hinweis Peiresc an Rubens von April 1622 zufolge, ist dieses Bildthema in einer Zeit zu verorten, in der der König die Königin mehr und mehr an wichtigen Ratssitzungen und politischen Verhandlungen teilnehmen ließ und damit beschäftigt war seine Profilierung im Ausland vorzubereiten.<sup>141</sup> In einem schriftlichen Memorandum, das mit August, spätestens September 1622 zu datiert ist, wird dieses Thema mit „Départ d’Henri IV. pour la guerre d’Allemagne“<sup>142</sup> bezeichnet. Dies erklärt auch die Montur des Königs und seiner Gefolgschaft in Rüstung, bereit zum Aufbruch in ein militärisches Manöver. Dass sich Rubens in der Wahl seiner Vorlage dennoch auf die Medaille aus 1603 bezog, ist ein Hinweis auf sein Wissen um und sein Verständnis für die heikle Mission der Vermittlung, die er übernommen hatte.

---

<sup>140</sup> Die Patentrechte des Königs autorisierten Dupré 1603 mit der Vervielfältigung dieser Münze während der nächsten sechs Jahre. Vgl. Pacht 1991, S. 246.

<sup>141</sup> Vgl. Millen/Wolf, S. 97.

<sup>142</sup> Thuillier 1969, S. 58.

Der für Maria von Medici staatspolitisch wohl wichtigste Moment, da auch so lange verwehrt, war die Krönung in Saint Denis, die am 13. Mai 1610 vollzogen wurde. Auch wenn dieser Feierlichkeit keinerlei staatspolitische Bedeutung zukommt, kann sie dennoch als Moment gesehen werden, da auch der König die Notwendigkeit sah, die Position seiner Frau nach außen hin zu festigen. Für dieses Gemälde sind zwei Ölskizzen erhalten. Die erste befindet sich in der Ermitage in St. Petersburg, die zweite Version in der Alten Pinakothek in München. Auf der Petersburger Skizze ist noch der starke Bezug zu einem Stich von Léonard Gaultier (Abb. 19) zu erkennen, der Rubens anfänglich als Vorlage gedient haben dürfte. Vertraut mit der Örtlichkeit und dem Ereignis, schildert Gaultier, die Krönungszeremonie wie sie vonstatten gegangen war, was auch zeitgenössische Berichte bestätigen. Die für unsere Betrachtungsweise wesentlichste Erkenntnis daraus ist die Tatsache, dass Kardinal Joyeuse, der die Zeremonie vollzog, die Königskrone im Original nur über das Haupt der Königin hielt, unterstützt vom Dauphin und seiner Schwester Elisabeth. Die tatsächliche Übergabe einer kleineren Krone, erfolgt darauf hin durch die beiden Kinder.<sup>143</sup> Im Stich Gaultiers ist der Moment festgehalten, bei dem der Thronfolger gemeinsam mit seiner Schwester diese kleinere Krone auf das Haupt Marias von Medici setzten. Ein weiteres wichtiges Detail ist die Positionierung des Königs, der in einer Loge mit andern Noblen der Feierlichkeit beiwohnte. In der Stichvorlage befindet sie sich zwar in der Nähe des Altars, lässt jedoch keinen direkten örtlichen Bezug zur Königin erkennen. Obwohl Rubens in seiner ersten Fassung einiges von Gaultier übernimmt, sehen wir hinsichtlich der gerade angesprochenen Momente, die großen Unterschiede in der Auffassung (Abb. 20). Gewählt ist hier der Moment bei dem der Kardinal die Krone über den Kopf Marias hält, die Mitwirkung der beiden Kinder wird weggelassen. Heinrich, wird durch ein Rahmenmotiv prominent in einer eigenen Loge hervorgehoben, die sich oberhalb der Zeremonie befindet. In der zweiten Skizze hingegen bewegt sich der Künstler wieder stärker in Richtung der französischen Darstellungskonvention, indem der Kardinal gemeinsam mit dem Dauphin die Krone der Königin aufsetzt und diese ihren Kopf demutsvoll nach vorne neigt um diese zu empfangen. Gleichzeitig mit dieser Neuinszenierung wird der Logenausschnitt des Königs enger gefasst und noch stärker in Bezug zur Königin gebracht (Abb. 21). Für die endgültige Fassung kommt der Augenblick zu Darstellung in dem der Kardinal ansetzt der Königin die Krone aufs Haupt zu setzen, die diese mit hoch erhobenem Haupt zu

---

<sup>143</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 114.



empfangen bereit ist (Abb. 22). So nimmt Maria von Medici in der letzten Version dieses programmatischen Bildes die Königskrone als Akt eines ihr direkt zustehenden Rechtes entgegen, ohne Beteiligung des Dauphins. Die Rückenfigur des Kronprinzen passt sich in dieser Komposition vollständig den vorderen Körperkonturen der Königin an. Durch diese Linienresonanz entsteht eine Unterordnung des jungen Dauphins gegenüber seiner Mutter, der diesen Eindruck durch Blick und Geste noch verstärkt. Heinrich ist nun direkt über der Königin platziert und füllt den gesamten Logenausschnitt aus. Die vertikale Rahmung seiner Loge, sowie seine Körpermitte werden in der Verlängerung von anderen Linien aufgenommen, die die Königin in ihrer Haltung stützen und festigen. So sind es neben anderen malerischen Mittel, wie der künstlichen Lichtinszenierung, besonders ihre aufrechte, statische Haltung, die Maria von ihrem dynamisch bewegten Umfeld abhebt. Eindeutig ist in dieser Inszenierung die Rolle Heinrichs als königlicher Zeuge zu verstehen, der durch seine Anwesenheit und Position, direkt oberhalb dieser Szene, diese unterstützt und legitimiert. Im Vergleich zur Königin, ist er jedoch ostentativ in den Hintergrund gerückt. Wie heikel die Darstellung dieser Kernszene, der Moment der faktischen Krönung, war, zeigen die unterschiedlichen Ansätze und häufigen Änderungen in den vorbereitenden Skizzen. Miller/Wolf gehen in ihrer Analyse dieses Bildes speziell auf diesen Punkt des imperialen Selbstverständnisses der Königinmutter ein, wenn auch nur sehr kurz. So stellen sie fest: „properly understood, it affects the interpretation of all the remaining pictures in the cycle and the true meaning of the whole,”<sup>144</sup> Die Autoren verfolgen diesen Gedanken jedoch weder bei diesem Bild weiter, noch bringen sie ihn mit den restlichen Gemälden in Beziehung. Aber gerade das imperiale Selbstverständnis der Königinmutter stellt den neuralgischen Punkt des gesamten Zyklus dar, wie in der zweiten Bildhälfte des folgenden Werks zu zeigen sein wird.

Evoziert Rubens in „Die Übertragung der Regierung“ und „Die Krönung der Maria von Medici“ bewusst den Eindruck einer historisch realen Begebenheit, überhöht und verschleiert er die Geschehnisse im nächsten Gemälde durch allegorische und mythologische Metaphern. In „Die Apotheosen Heinrichs und die Proklamation der Regentschaft“ (Abb. 23) werden in Form eines Doppelbildes, sowohl der Ermordung Heinrichs am Nachmittag des 14. Mai 1610 gedacht, als auch der Übergabe der Regentschaft an Maria von Medici, die bereits am nächsten Tag durch das Parlament in Paris erfolgte. Erst durch die Kunstgriffe der Rhetorik war es möglich, diesen beiden sehr

---

<sup>144</sup> Millen/Wolf 1989, S. 115.

heiklen Themen Form zu verleihen. In der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse gestaltet Rubens zuerst das Ableben Heinrichs in der linken Bildhälfte als Apotheose des großen Helden in antiker Rüstung, der, getragen von Jupiter und Saturn, zum Olymp aufsteigt. Delikat war der Umgang mit dem Königsmord selbst.<sup>145</sup> Zeigt in der ersten Skizze der Künstler noch in realistischer Weise eine fliehende Gestalt mit einem Dolch in der Hand (Abb. 24), so wird diese Darstellungsweise bereits in der St. Petersburger Fassung als nicht opportun verworfen und durch das Abbild einer monströsen Schlange ersetzt (Abb. 25). Als Zeichen, dass diese Tat nicht ungesühnt blieb, wird das Reptil, von einer höheren Bestimmung gelenkt, mittels eines Pfeils von oben durchbohrt. Besondere Aufmerksamkeit verdient die künstlerische Verschlüsselung der Geschehnisse auf der rechten Bildseite. Um sich die Brisanz dieser Darstellung bewusst zu machen scheint es sinnvoll, nochmals die Fakten zusammenzufassen, die der Regierungsübergabe an Maria vorausgegangen waren. Die Vorkehrungen, die Heinrich IV. vor seinem Feldzug getroffen hatte, sahen die Regierungsüberantwortung lediglich für die Dauer des militärischen Eingriffs in nur eingeschränktem Ausmaß vor. Wichtige Entscheidung sollten demnach gemeinsam durch einen fünfzehn köpfigen Rat gefällt werden, in dem Maria nur eine der Stimmen besaß. Damit verfügte die Königin zwar nominell über Machtbefugnisse, die jedoch allein dem Schein gedient hätten, real aber ohne Auswirkung geblieben wären.<sup>146</sup> Für den Fall seines Ablebens traf Heinrich keinerlei Verfügung. Bereits am Tag nach Heinrichs Ermordung wurde eine Parlamentsversammlung in Paris einberufen, vor der Maria von Medici gemeinsam mit ihrem Sohn erschien. In demütiger Haltung, ganz in schwarz gekleidete übergab sie sich, sowie der jungen Dauphin, der Entscheidungsgewalt des Parlaments, welches Maria uneingeschränkt mit der interimistischen Regierung betraute. Auch wenn die französischen Grundgesetze für diesen seltenen Fall sehr unpräzise waren, stand der soeben beschriebene Vorgang eindeutig außerhalb der Legalität. Simone Bertiére führt in den Möglichkeiten zur Findung einer den Grundgesetzen entsprechenden Nachfolgeregelung, beispielhaft die Verhandlung zwischen der Königinmutter und den Prinzen von Geblüt an,<sup>147</sup> oder die Einberufung der Generalstände, in keinem Fall ist hingegen der Entscheid des Pariser

---

<sup>145</sup> Gerüchte über ein angebliches Mordkomplott in das die Königin verstrickt war, kamen nie ganz zum Verstummen. So weist Pereisc in dem Brief vom 22. April 1622 Rubens darauf hin, jegliche Verbindung mit dem Attentat zu vermeiden und eine Lösung nach seinem Geschmack zu finden. Vgl. Rooses/Ruelens 1889, S. 418.

<sup>146</sup> Vgl. Bertiére 1996, S. 72.

<sup>147</sup> Ergänzend muss hier angeführt werden, dass sich Condé und Soissons zu diesem Zeitpunkt nicht in Paris aufhielten und Conti den Vorgängen nicht widersprach. Vgl. Millen/Wolf 189, S. 123.

Parlaments als ausreichend zu erachten.<sup>148</sup> Wie gehen nun die Auftraggeberin und der Künstler mit dieser heiklen Situation um. Nicht nur stand die interimistische Machtaneignung der Königin für Eingeweihte auf wackeligen Beinen, darüber hinaus sollte in diesem Rahmen ein vom Kronprinzen unabhängiges Recht auf die Königswürde manifestiert werden. Wie die Skizzen aus München (Abb. 24) und St. Petersburg (Abb. 25) zeigen, war zu keinem Zeitpunkt die Anwesenheit des jungen Ludwigs im malerischen Konzept vorgesehen. Seine Person wurde einfach unterschlagen. Hingegen könnte die Anwesenheit der drei Männer in Rückenansicht in der ersten Skizze, die am unteren Bildrand der trauernden Königinwitwe huldigen, ein Hinweis auf die drei Prinzen von Geblüt und ihrer Zustimmung sein.<sup>149</sup> Auch bei diesem Gemälde weisen die laufenden Änderungen in den Skizzen auf ein Ringen in der Findung einer entsprechenden Darstellungsweise hin. Gleichbleibend ist allein die Positionierung und Haltung Marias. In schwarzer Witwentracht gekleidet, sitzt sie, in strengem Profil gezeigt, auf einem Thron, der auf einem Podest steht, welches über Stufen zu erreichen ist. In einem Gestus der Demut legt sie, in sich gekehrt, die Hände auf ihrer Brust übereinander. Umgeben wird sie zu ihrer Linken von Prudentia, gekennzeichnet durch das Attribut der Schlange und zur Rechten von Minerva, mit Helm und Schild. In der St. Petersburger Skizze reicht ihr die schwebende Personifikation der göttlichen Vorsehung das Ruder der Regentschaft mit einer Hand hin, sowie ein Kugel mit der anderen Hand. Prudentia regt mit ihrer Armgeste die Königin dazu an, diese Attribute und damit die Regentschaft anzunehmen. Francia, die Verkörperung Frankreichs, kniet auf den Stufen unterhalb der Königin und hebt flehend beide Arme zu ihr hoch, ebenfalls die Annahme der Regierung erbittend. Am unteren Bildrand, wie bereits erwähnt, knien drei höfisch gekleideten Rückenfiguren, die ihre Arme flehend hochstrecken.<sup>150</sup> Die bedeutende Bildveränderung erfolgt in der zweiten Skizze, indem uns der Künstler die Situation durch ein ausgeklügeltes Spiel der Hände näherbringt. Darin streckt die göttliche Vorsehung abermals Maria das Ruder der Regentschaft mit ihrer Rechten entgegen. Die Kugel der ersten Skizze, deren Größe nun auf die eines Reichsapfels reduziert wurde, ruht in der Rechten Francias, die diese der Königin reicht, während sie mit der Linken das Zepter, als zweite imperiale Insigne, hält. Was hat es mit dem Spiel der Hände auf sich? Während der Königinwitwe all die Symbole herrschaftlicher Macht entgegengebracht werden, hält

---

<sup>148</sup> Vgl. Bertiére 1996, S. 73.

<sup>149</sup> De facto musste sich die Königin die Zustimmung Condés und Soissons in zähen Verhandlungen erkaufen.

<sup>150</sup> Vgl. Millen/Wolf 1989, S. 133f.

Maria ihre Hände voll Bescheidenheit an ihre Brust gedrückt. Es ist Prudentia zur ihrer Linken, die ihre Arme anstatt der Königin ausstreckt um die Symbole zu empfangen. Dabei lässt der Künstler die Arme der Gottheit als Verlängerung der Arme der Königin erscheinen. Eine unglaubliche Wendung in der Aussage, gemäß der nicht Maria nach der Macht greift, sondern der göttliche Ratschluss ihr diese zuführt. Empfängt indirekt die Königin das Ruder der Regierung von der göttlichen Vorsehung, so werden die königlichen Insignien, die zuvor von der göttlichen Vorsehung an das französische Volk übergeben wurden, nun über Francia an Maria weitergereicht. Bis hin zur Endfassung nimmt auch die Anzahl der höfischen Anbeter sukzessiv zu. Flankiert von Francia und Minerva bilden diese einen Halbkreis, in dessen Zentrum sich die Königin befindet. Die genaue Zuordnung der einzelnen Personen ist meines Erachtens, genauso wie im vorangegangenen Gemälde, müßig und lenkt nur von der Kernaussage dieses Bildes ab. Der Fokus liegt eindeutig auf der Verflechtung der Arme, die aus dem Brechen mit den Französischen Grundgesetzen, ein göttliche Vorsehung machen. Erwähnenswert scheint in diesem Zusammenhang auch die Höhengliederung der Komposition. Befinden sich auf der untersten Ebene die Vertreter des Hofes, so kniet Francia bereits einige Stufen höher, eindeutig überragt von Heinrich auf der anderen Bildhälfte. Interessant ist zu bemerken, dass Maria selbst Heinrich überragt um auf der Höhe der Gottheiten und Allegorien ihren Platz zu finden.

Zusammengesehen bilden die soeben besprochenen Gemälde in ihrer inhaltlichen Aussage in diesem Zyklus eine spezielle Einheit. Dreimal hintereinander wird Maria von Medici die Regierungsmacht übergeben. Das erste Mal von ihrem Gemahl, das zweite Mal von Seiten der Kirche und das dritte Mal vom Französischen Volk selbst, auf Grund göttlicher Vorsehung und göttlichem Ratschlag. Gemeinsam bilden sie die Quintessenz des gesamten Medicizyklus und verdeutlichen den Mythos, der dem höfischen Betrachter vermittelt werden sollte. Der Mythos einer gottgegebenen Herrschaftslegitimation, die weder mit der Volljährigkeit des jungen Königs endete, noch mit der Verbannung ins Exil, sondern deren Fortbestand weithin sichtbar aufrecht war.

## **3.2. Die Bilderzyklen des Salón de Reinos**

### **3.2.1. Einführung**

Zehn Jahre nach Eröffnung der Mariengalerie im Palais de Luxembourg wird 1635 das Ausstattungsprogramm des Salón de Reinos im neu errichteten Buen Retiro Palast in Madrid fertiggestellt. In der Analyse dieser beiden Ausstattungszyklen findet sich ebensoviel Einendes wie Trennendes. So handelt es sich bei dem spanischen Beispiel gleichfalls um einen höfischen Prunkraum, innerhalb eines neu erbauten Schlosses. Auftraggeber für Bau, Ausstattung und die weitläufige Gartenanlage des Buen Retiro war Philipp IV., der 1621 seinem Vater Philipp III. auf den Thron gefolgt war. Mehr noch als in Frankreich, stand hinter diesem gigantischen Projekt, das in kürzester Zeit, nämlich innerhalb von nur fünf Jahren realisiert wurde, die starke Persönlichkeit des Günstlings, Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares, der von Regierungsbeginn an einen starken Einfluss auf Phillips Entscheidungen ausübte. So geht die gesamte Unternehmung des Buen Retiro, hauptsächlich auf seiner Initiative zurück.<sup>151</sup>

Wie auch mit dem Palais de Luxembourg, sollte durch den Bau des Buen Retiro ein weiteres Zentrum höfischer Macht, neben dem bestehenden Königssitz im Alcázar entstehen. War bei Maria von Medici der Wunsch nach eigener Machtdemonstration die treibende Kraft hinter dem Residenzbau, so stand im Fall des Buen Retiro, die Ablenkung des jungen Königs im Vordergrund, die von Olivares inszeniert wurde. Eine Ablenkung in zweifacher Hinsicht, so sollte Phillips Absicht abgewendet werden sich wie seine Vorfahren und sein französischer Schwager am Schlachtfeld zu behaupten. Gleichzeitig wollte Olivares die sich zuspitzende Kritik an seiner Person und den politisch, wirtschaftlichen Missständen des Landes zerstreuen. Vordergründig verband dieses Bauprojekt eines Lustschlosses hauptsächlich zwei Ziele, die die Intentionen und Bestrebungen des Conde Duques widerspiegeln, zum Einen ist dies, wie der Name schon sagt, die Schaffung eines Erholungsortes für den König, zum Anderen die Gestaltung eines Umfeldes, in dem sich Philipp IV. als Förderer der Künste profilieren sollte. So konnte zwischen Dezember 1633, dem Zeitpunkt der feierlichen Eröffnung des Buen Retiro, und Jänner 1643, dem Fall des Olivares, der Palast mit nicht weniger als 800 Bildern ausgestattet werden.<sup>152</sup> Nach außen hin von einfacher, an imperialen Maßstäbe gemessen sogar von bescheidener Erscheinung, beherbergte der Palast im Inneren

---

<sup>151</sup> Vgl. Elliott 1988, S. 409.

<sup>152</sup> Vgl. Cobos 2003, S. 15.

kostspielige Kunstschatze. Nach dem Urteil Andrés Úbeda de los Cobos, hatte kein anderes Land in Europa in dieser Zeit sich so für die Sammlung zeitgenössischer Kunst eingesetzt.<sup>153</sup> Mit diesem Widerspruch zwischen „armseliger“ und planloser Bauarchitektur auf der einen Seite und ausladender Prachtentfaltung im Inneren auf der Anderen, wird der Buen Retiro zu einem charakteristischen Spiegel der Regentschaft Phillip IV., die auf vielerlei Ebenen mit massiven Gegensätzen konfrontiert war. So stand dem Nimbus des weltumspannenden Herrschaftsanspruchs bereits der beginnende Abfall der eigenen Kronomänen gegenüber. Während das Land und die Bevölkerung einen drastischen wirtschaftlichen Niedergang erlebten, setzten spanische Literatur und bildende Kunst zu einer ungeahnten kulturellen Blüte an und prägten das siglo de oro. Wurde nach außen unbezwingbare militärische Stärke seitens der Monarchie demonstriert, kämpfte der König mit unzureichenden finanziellen Mitteln und mangelnder Truppenstärke an zu vielen Fronten gleichzeitig. Dies sind nur einige der Widersprüche, mit denen die Monarchie zu ringen hatte. Als einer der Auslöser des schrittweisen Niedergangs lässt sich die Finanznot erkennen, die sich in den Jahren 1628 und 1629 drastisch zuspitzte und zu einer landesweiten Depression führte.<sup>154</sup> Dementsprechend war auch das Projekt des Baus eines Lustschlosses äußerst umstritten, wurde doch zu einer Zeit in der sich das Land knapp am finanziellen Ruin befand, ein Vorhaben reiner Verschwendungssucht finanziert. Gedeckt wurden die Kosten von den sogenannten geheimen königlichen Sonderkonten<sup>155</sup>, die schlussendlich zu einem Großteil von den Untertanen Kastiliens getragen wurden.

Bereits mit dem politischen Fall Olivares Anfang der 40er Jahre verlor der Buen Retiro seine Bedeutung als Ort höfischer Repräsentation. Zwar gewinnt er diese unter der zweiten Frau Philipps IV, Maria Anna von Österreich, teilweise wieder zurück, jedoch nicht mehr in dem anfänglichen Ausmaß. Die zunehmende Vernachlässigung des Palastes nach der Regierung Philipp IV. führt zu einem sukzessiven Verfall.<sup>156</sup> Während der napoleonischen Kriege auf der Iberischen Halbinsel stand der Retiro im Zentrum militärischer Auseinandersetzungen, die zur gänzlichen Verwüstung des Schlosses 1813 führte. Der Salón de Reinos war einer der wenigen Gebäudeteile, die den Krieg

---

<sup>153</sup> Vgl. ebenda, S. 15.

<sup>154</sup> Vgl. Elliott 1988, S. 410 - 413.

<sup>155</sup> Vgl. ebenda, S. 409, vgl. Brown/Elliott 2003, S. 100 – 104.

<sup>156</sup> Vgl. Brown 2003, S. 249 – 251. Einzig in der Zeit nach dem Alcázar Brand 1734, während der Bauzeit des Palacio Nuevo, bekam der Retiro neue Wichtigkeit, als erste Residenz der spanischen Königsfamilie.

überdauerten. 1841 wurde er in ein Artilleriemuseum umgewandelt.<sup>157</sup> Eine Zusammenführung der Gemälde des Ausstattungsprogramms in situ, die sich bis auf ein Werk alle erhalten haben, befindet sich zwar bereits seit Jahren im Planungsstadium, konnte bis dato jedoch nicht realisiert werden.

Der Salón de Reinos, oder Saal der Reiche stellte das Zentrum des königlichen Palastes dar. Neben der kostbaren Ausstattung, ist es das für spanische Verhältnisse komplexe inhaltliche Gesamtkonzept des Ausstattungsprogrammes, das diesen Raum vor allem hervorhebt. Entstanden in den Jahren 1634 und 1635, spiegelt es auf vier Programmebenen, die sich aufeinander beziehen, die großen Themen der Monarchie. Zusätzlich zu den vierundzwanzig Wappen der Kronländer an der Decke, sind es drei Bildzyklen in Form von Ölgemälden, die durch acht spanische Maler gestaltet wurden. Sie stellen ein Manifest spanischen Könnens inmitten internationaler Kunst dar. Vorrangige Bedeutung für die Nachwelt erhielt einzig das Gemälde Diego Rodriguez de Silva y Velázquez „Die Übergabe von Breda“. Bereits 1772, also rund hundertvierzig Jahre nach der Entstehung wurde es als einziges Werk dieser Serie zur Eröffnung des neu erbauten Madrider Königspalast<sup>158</sup> in diesen überführt, um dort als ein Höhepunkt der Ausstattung präsentiert zu werden.<sup>159</sup> Im Gegensatz zum Marienzyklus des Rubens im Palais de Luxembourg, der in seinem gesamten Umfang einen festen Bestandteil der ausgestellten Gemälde im Louvre ausmacht, werden im Prado neben den Porträts der Herrscherfamilie allein das Schlachtengemälde der „Wiedereroberung Bahias“ des Juan Bautista Mainos und Diego Velázquez „Übergabe von Breda“ permanent gezeigt. Dies ist als ein deutliches Zeichen hinsichtlich der Bedeutung der anderen Arbeiten zu werten.

Anders als bei den Medicigalerien finden sich kaum Dokumentationen zur Entstehungsgeschichte der Bildzyklen, sodass sich die Forschung dabei weitgehend im Bereich der Hypothese bewegt. Bei der Programmgestaltung wird von einem ausschlaggebenden Einfluss des Olivares ausgegangen. Bereits Carl Justi sieht 1933 in seiner Beurteilung des Gesamtkonzeptes des Saals neben Olivares, Diego Velázquez als

---

<sup>157</sup> Die Gemälde wurden bereits davor in den Prado überführt. Heute wird anhand einiger ausgesuchter Arbeiten aus den Zyklen in einem der Ausstellungsräume des Prados an den Salón de Reinos gedacht. Die Bedeutung dieses Ausstattungsprogrammes in seiner Gesamtheit, wurde in der Ausstellung und dem gleichlautenden Ausstellungskatalog „Paintings for the Planet King. Phillip IV and the Buen Retiro Palace“ gewürdigt. Und in der 2003 Ausgabe „A palace for a king“ äußert Jonathan Brown in seinem Vorwort, den lang gehegten Wunsch einer Restaurierung des Salón de Reinos und die Möglichkeit der Präsentation der Meisterwerke in situ.

<sup>158</sup> Bei dem Alcázar Brand von 1734 kam es zur vollständigen Zerstörung des Königssitzes.

<sup>159</sup> Vgl. Pfister 2002, S. 199 und S. 208, vgl. Justi 1933, S. 365.

die dominierende Persönlichkeit hinsichtlich der künstlerischen Leitung. Jonathan Brown führt in diesem Zusammenhang auch Juan Bautista Maino an, der bereits seit Anbeginn der Regentschaft Phillip IV. eine einflussreiche Persönlichkeit bei Hof in künstlerischen Belangen darstellte. Hinsichtlich der Programmearbeitung verweist er auf eine Beteiligung des Humanisten und Antikenkenners Francisco de Rioja, des Bibliothekars des Olivares und des Königs.<sup>160</sup> Mit der Ausführung der insgesamt siebenundzwanzig Bilder wurden acht spanische Maler betraut. Die jeweils eigenständige Ausführung der Gemälde, lässt aber auch die unterschiedliche Qualität der Künstler erkennen und gibt somit einen interessanten Einblick über das malerische Spektrum am spanischen Hofe zu dieser Zeit. Es ist somit Spiegel des malerischen Könnens, als auch des Spannungsfelds vorherrschender künstlerischer Strömungen und Vorlieben.<sup>161</sup>

Hinsichtlich der kunsthistorischen Untersuchungen ist auf die frühen Forschungsergebnisse von Carl Justi hinzuweisen, der bereits 1888 mit seinem Buch über Diego Velázquez und seine Zeit ein bahnbrechendes Werk geschaffen hat. Mit ihrer 2003 erschienenen Gemeinschaftspublikation „A Palace for a King“ haben der Kunsthistoriker Jonathan Brown und der Historiker John Elliott, die führenden Spezialisten auf dem Forschungsgebiet des Buen Retiro, eine umfangreiche Aufarbeitung der historischen und kunsthistorischen Faktenlage durchführt. Zuletzt war es die große Ausstellung des Prado „Paintings for the Planet King“ von 2005, die sich vorrangig der Gemäldezyklen des Buen Retiro angenommen hat und dabei noch ergänzende Einsichten zu den Gemälden bringen konnte. Einstimmig gehen die Autoren bezüglich des Ausstattungsprogramms von einem Saal fürstlicher Tugenden aus, in dem die Stärke und Einheit der habsburgischen Herrschaft demonstriert werden sollte. Ob neben dem augenscheinlichen Mythos einer unbesiegbaren spanischen Militärmacht noch weitere politische Propaganda vermittelt werden sollte, gilt es in der Folge zu untersuchen.

### **3.2.2. Sozio-politische Ausgangssituation – Spanien unter den Habsburgern und die Anfangsjahre der Regierung Phillips IV.**

Als Phillip IV. 1621 den Thron besteigt übernimmt er ein Reich, das auf Grund seiner geopolitischen Ausdehnung bereits seit rund hundert Jahren Weltmachtansprüche bekundete. Eine bildliche Verdeutlichung dieses Verständnis hegemonialer

---

<sup>160</sup> Vgl. Brown 1988, S. 89f.

<sup>161</sup> Vgl. ebenda, S. 119-123.



Machterstreckung Spaniens seit Karl V. zeigt Rubens Gemälde „Die Allegorie auf Kaiser Karl V. als Weltenherrscher“ (Abb. 26). Ein Werk, das kurz nach Rubens erstem Spanienaufenthalt während der Regentschaft Phillip III. in Italien entstanden sein dürfte. Es birgt in diesem Kontext zwei wichtige Zeugnisse in sich. Rubens reflektiert in diesem Bild seine erst kürzlich erworbenen Eindrücke über die weltbeherrschende Stellung Spaniens Anfang des 17. Jahrhunderts, sowohl in der Eigensicht, als auch in der Fremdwahrnehmung und es zeigt deutlich, dass sich die Legitimation dieser Vormachtstellung auf Karl V. bezog.<sup>162</sup> In dem Gemälde hält der Monarch das Zepter genau in Verlängerung der Mittelachse der Weltkugel, während seine Faust auf ihr ruht. Fest entschlossen demonstriert er seine Besitzansprüche. Die militärische Kleidung, Prunkrüstung und Schwert, sind nicht als Zeichen kämpferischer Eroberung zu verstehen, sondern als Hinweis der gerechten Verteidigung des Imperiums nach innen und außen.

Im Erbweg übernahm Karl V. über die mütterliche spanische Linie auf der iberischen Halbinsel die Königreiche Kastilien, Aragon, Navarra und Granada, die Königreiche Neapel, Sizilien, Sardinien und die spanischen Kolonien in Amerika. Eine erste Annäherung der beiden Kernlande Kastilien und Aragon, die in permanentem Konflikt miteinander lagen, war durch die Heirat seiner Großeltern Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon Ende des 15. Jahrhunderts, Anfang des 16. Jahrhunderts erfolgt. Durch Eroberung kamen des Weiteren die Königreiche Navarra und Granada hinzu. Der Einigungsprozess, der auf der iberischen Halbinsel damit begonnen worden war, konnte jedoch noch lange nicht abgeschlossen werden und sollte für die weitere Zukunft eine der großen Herausforderungen Spaniens bleiben. So bestanden die einzelnen Teile der Monarchie auf ihren Sonderrechten und verhinderten so eine weitführende Zentralisierung. Ein Zustand, der vor allem in Krisensituationen zu einer Destabilisierung des ganzen Landes führen musste. Unter dem Herrscherpaar Isabella und Ferdinand erfolgte aber auch außerhalb der Halbinsel eine militärisch geführte territoriale Expansion. Mit den Entdeckungen der Neuen Welt und den dortigen Gebietseroberungen wurde ein weiterer Grundstein für den Ausbau des spanischen Imperiums gelegt. Über Karls Großeltern väterlicherseits kamen noch die Niederlande aus dem burgundischen

---

<sup>162</sup> Rubens hält sich mit seiner Komposition an eine Vorlage Parmigianinos, die sich im Besitz des Herzogs von Mantua befunden hatte. Vgl. Groschner u.a. 2001, S. 56. Obwohl sich die Porträtdarstellung auf den Kaiser bezieht, können wir von einer Aussage über die Weltmacht Spaniens ausgehen, da es bereits unter Phillip II. zu einer personellen Trennung zwischen den Kaiserwürden und der spanischen Krone gekommen war.

Erbe und die habsburgischen Lande hinzu.<sup>163</sup> Von Anbeginn seiner Regierungszeit musste sich Karl V. militärischen Herausforderungen stellen, zum Einen um die Verteidigung und den Erhalt des ererbten Imperiums sicherzustellen, zum Anderen um die ideologischen Führungsaufgaben des Kaisers zu erfüllen.<sup>164</sup> Neben den innerpolitischen Schwierigkeiten durch die Aufstände der spanischen Kronländer, waren es die Auseinandersetzungen mit Frankreich unter Franz I., der Kampf gegen die Protestanten im Römischen Reich und die Verteidigung der „Christenheit“ gegenüber den Osmanen, die seine Regierungszeit prägten. Dieses Szenario der Aufgabenstellungen und Herausforderungen war eine Weichenstellung für die nachfolgenden Generationen und wirkte sich prägend auf seine Nachfahren und ihre Politik aus. Karl V. bot sich jedoch eine wesentliche Erleichterung, konnte er die laufende Kriegsführung durch die amerikanischen Edelmetalllieferungen finanzieren. Ein Umstand der den Herrscher unabhängig von den Zugeständnissen der Stände machte, in weiterer Folge aber in einer fatalen Inflation mündete, die maßgeblich zum wirtschaftlichen Niedergang Spaniens im 17. Jahrhundert beitragen sollte.

Während der erste spanische Habsburger einen Großteil seiner Zeit noch am Schlachtfeld verbrachte, widmete sich sein Sohn Phillip II vorrangig der Organisation und Verwaltung des Landes. Den Instruktionen seines Vaters folgend betraute er Vizekönige und Stadthalter mit der Aufsicht des Reiches, die die allgegenwärtige Präsenz des Königs sichern sollten. Ausgestattet mit herrschaftlichen Befugnissen wurden sie zu Symbolfiguren der königlichen Macht. Ein Zustand der sich auch unter Phillips Nachfolgern hielt.<sup>165</sup> Mit der Wahl Madrids als Hauptstadt im Jahr 1561, schaffte er erstmals einen festen Regierungssitz. Bereits unter Karl V. war der alte Alcázar vergrößert und ausgestaltet worden, unter Phillip II. kam es zur Errichtung eines neuen Wohntraktes, der Torre Dorada. Auch die im Süden der Stadt gelegene Anlage Aranjuez, die als suburbane Villa konzipiert ebenfalls bereits unter Karl in Auftrag gegeben wurde, erfuhr unter Phillip II. einen weiteren Ausbau. Genauso der Pardo, ein nordwestlich von Madrid befindliches Jagdschloss, das als weitere königliche Erholungsresidenz diente. 1562 begann Phillip mit seinem größten Bauvorhaben, der mächtigen Schloss- und Klosteranlage „El Escorial“ rund 45 km im Nordwesten Madrids.<sup>166</sup> Mit diesem

---

<sup>163</sup> Vgl. Edelmayer 2004, S.123f.

<sup>164</sup> 1519 wurde Karl V. zum Kaiser gewählt.

<sup>165</sup> Vgl. Bennisar/Vincent 1999, S. 65.

<sup>166</sup> Begonnen wurde der Bau unter dem Architekten Juan Bautista de Toledo, der bereits unter Karl V. mit dem Ausbau des Madrider Alcázar beauftragt war. Nach dessen Tod übernahm Juan de Herrera die weitere

Ensemble der „Sitios Reales“ in Madrid und Umgebung, hatte die Monarchie erstmals eine angemessene Hauptstadt erhalten.<sup>167</sup> Unter der Regierung Phillips erreichte das spanische Königreich seine größte Ausdehnung. Durch Erbfolge kam 1580/81 Portugal und dessen überseeische Kolonien hinzu, die Abspaltung der österreichischen Erblande hinsichtlich der Größe des Herrschaftsgebietes mehr als kompensierten.<sup>168</sup> Die religiös motivierten Aufstandsbewegung in den Niederlanden, die sich dem Regime des Monarchen widersetzten, führten zu massive Auseinandersetzungen. Gemäß dem Historiker Friedrich Edelmayer waren es jedoch weder die Unruhen in den Niederlanden, noch die Vernichtung der spanischen Flotte 1588 beim Landungsversuch in England, die den Niedergang der Monarchie einläuteten. Seiner Einschätzung nach waren es die unter Karl V. und Phillip II. begonnenen „Ambitionen als Weltpolizei zu fungieren und sich an allen Orten zu engagieren, [die] die Kräfte der Monarchie überbeanspruchten“<sup>169</sup>. Denn längerfristig waren die spanischen Kronländer nicht gewillt, diese kostspieligen Unternehmungen mitzutragen. Die daraus resultierenden zentrifugalen Kräfte beziehungsweise das Misstrauen gegenüber der Zentralgewalt, zeigt sich erst in der Regierungszeit Phillip III. und kam besonders massiv unter Phillip IV. zum Tragen.

Während der Regierung Phillip IV. brachen sukzessive all die schwelenden Konflikte auf, beziehungsweise traten die großen Schwachpunkte mit aller Deutlichkeit hervor. Ein Blick auf den gesamten Ehrentitel wie er unter Phillip II. und Phillip III gestaltet war, lässt die Außergewöhnlichkeit der Gebietsausdehnung erahnen. So lautete der Titel „König von Kastilien, Aragon, beider Sizilien, Jerusalem, Portugal, Navarra, Granada, Toledo, Valencia, Galicien, Mallorca, Sardinien, Sevilla, Córdoba, Korsika, Murcia, Jaén, der Algarven, Gibraltar, die Kanarischen Inseln, Ost- und Westindien, der atlantischen Inseln und der Tierra Ferma, Erzherzog von Österreich, Herzog von Burgund, Brabant und Mailand, Graf von Habsburg, Flandern, Tirol, Barcelona, Herr von Biscaya und Molina“. Unter Phillip IV. wurden noch die Titel „König von Algeciras, Herzog von Athen und Neopatra“ hinzugefügt. Einige der Angaben zielen weniger auf konkrete Gebietsansprüche ab, sondern weisen auf das politische Engagement der Krone hin. So bezeugen die Erwähnung von Jerusalem, als auch die Neuaufnahmen von Athen

---

Bauführung und wurde so zum eigentlichen Schöpfer, dieses einzigartigen Renaissancebaus, der trotz intensiver Bautätigkeit erst nach zwanzig Jahren fertiggestellt werden konnten.

<sup>167</sup> Vgl. Bennisar/Vincent 1999, S. 66f.

<sup>168</sup> Mit Regierungsantritt Phillips II. kam es zu einer Aufteilung des Herrschaftsgebietes. Die österreichischen Erblande und die Kaiserwürden gingen an seinen Onkel Ferdinand I.

<sup>169</sup> Vgl. Edelmayer 2004, S. 125.

und Neopatra, den weiterhin aufrechten Geist der Kreuzzüge und die Verteidigung der Christenheit. Die Nennung Gibraltars sowie die Wiederaufnahme von Algeciras können als ein Indiz für die Vorreiterrolle im Kampf gegen den Islam gesehen werden und die Führungsposition, die Spanien in der Heiligen Liga einnahm.<sup>170</sup> Das Anführen der österreichischen Länder ist als Hinweis auf die enge dynastische Verbindung mit der österreichischen Linie des Hauses Habsburgs zu sehen. Trotz dieser rein symbolischen Nennungen, zeigt die Gesamtheit der hier angesprochenen Gebiete die immense geographische Ausdehnung Spaniens. Auf der Karte besehen treten die Schwierigkeiten ein solch weltumspannendes Imperium zusammenzuhalten klar vor Augen. (Abb. 27). Kein Reich dieser Epoche war so zerstückelt. So stellten die weiten Distanzen eine besondere Herausforderung für Verkehr und Nachrichtenübermittlung dar. Erschwerend kam noch hinzu, dass es zu manchen Reichsteilen keine direkten Verbindungen gab, da diese von feindlichen Gebieten umgeben waren. Die Großmächte England und Frankreich sowie manchen Fürsten im Reich erachteten die dominierende Stellung der spanischen Habsburger und der damit einhergehende Weltmachtanspruch als permanente Bedrohung. Dem nicht genug, konnte sich der Monarch nicht auf ein geeintes Kernland verlassen, sondern war gerade innenpolitisch gefordert, den unterschiedlichen Begehrlichkeiten und Sonderrechten der Kronländer Herr zu werden.

Als 1621 Philipp IV. seinem Vater Philipp III. auf den Thron folgte, lagen die Regierungsentscheidungen vorwiegend in den Händen des ersten Ministers und Günstlings des Königs. Unter dem politisch unbedarften und an Regierungsgeschäften völlig desinteressierten Philipp III. war es dazu gekommen, dass die Staatsführung an des Königs Günstlinge übertragen wurden, allen voran Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Herzog von Lerma. Unter Philipp IV. sollte es Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares werden. Sein vorrangiges Ziel war es, die Misswirtschaft, die unter Philipp III. um sich gegriffen hatte, zu beenden. Er machte dafür seinen Vorgänger Lerma verantwortlich. Anders als dieser tritt er für ein stringentes innenpolitisches Reformprogramm ein, sowie für die schon zu lange aufgeschobene Vereinigung der Kronländer. Außenpolitisch strebt er den hegemonialen Machterhalt um jeden Preis an, den er mit den Schlagwörtern Kampf gegen Häresie und Rebellion legitimierte.<sup>171</sup> So lehnte Olivares eine Verlängerung des Waffenstillstandes mit den nördlichen Niederlanden, der ebenfalls 1621 ausgelaufen war, ab und erneuert die

---

<sup>170</sup> Vgl. Bennassar/Vincent 1999, S. 16.

<sup>171</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 170.

Kampfhandlungen. Die laufenden militärischen Einsätze und die teure Hofhaltung verschlangen Unsummen. Hinzu kamen die Folgen eines beträchtlichen Bevölkerungsrückganges auf Grund von Pestepidemien und den darauf folgenden Hungersnöten um die Jahrhundertwende, sowie Schwächen im Wirtschaftssystem.<sup>172</sup> Die dezentrale Verwaltung der Finanzen führte dazu, dass der Großteil der Steuereinnahmen in den Kronländern verblieb und die Überschüsse, die die Staatskasse speisen sollten, vernachlässigbar waren.<sup>173</sup> Anders als noch unter Phillip II. gingen jedoch die Silberlieferungen aus der neuen Welt im 17. Jahrhundert drastisch zurück, sodass sich der Staat unter Phillip IV. laufend am Rande des finanziellen Ruins befand. Da nicht genügend Silber für die benötigte Münzpräge vorhanden war, wurde dieser Engpass mit der Ausgabe von Kupfermünzen, dem vellón, ausgeglichen.<sup>174</sup> Die erhöhte Münzpräge führte jedoch zu massiver Geldentwertung und damit hoher Inflation. Des Weiteren wurde die Bevölkerung mit erhöhten Steuerleistungen belastet. Wie Justi sagte „Am Hof merkte man wenig vom Niedergang, außer in der Finanzklemme, die aber dort chronisch war.“<sup>175</sup>

Innenpolitisch stellte die nur lose Verbindung der iberischen Kronländer ein sensibles Thema dar. Unter Philipps Vorgängern war es verabsäumt worden, eine für den Machterhalt notwendige Zentralisierung durchzuführen. Seit Anbeginn seiner Regierungstätigkeit beschäftigte Olivares dieses Thema, denn die Bürden, die Kastilien finanziell aufbringen musste, standen in einem unbefriedigenden Verhältnis zu den anderen Kronländern. Das Reformprogramm Olivares sah vor einen zentralisierten, spanischen Einheitsstaat zu schaffen, der geschlossen hinter Philip IV. stehen würde. Als einen ersten Schritt in diese Richtung, plante er die Bildung einer dringend notwendigen spanischen Waffenunion mit den einzelnen Kronländern. Ein günstiger Augenblick bot sich gegen Ende des Jahres 1625. Die militärischen Triumphe des „annus mirabilis“ bestätigte einerseits die Stärke der spanischen Streitkräfte, andererseits stellte die Nachricht vom Angriff der Englischen Flotte auf Cadix im November des Jahres eine gewisse Verunsicherung und Bedrohung dar, die Olivares nutzen wollte. Sein Programm sah ein Quotensystem vor, nachdem jedes Königreich ein gewisses Kontingent an Truppenstärke stellen sollte, das in Form eines Milizheeres nur bei Bedarf zum Einsatz

---

<sup>172</sup> So wurden beispielsweise Exporte von Rohstoffen gefördert, wie etwa Wolle, die im eigenen Land mehr Arbeitsplätze geboten hätten. Vgl. Bennassar/Vincent 1999, S. 88.

<sup>173</sup> Vgl. ebenda, S. 144.

<sup>174</sup> Vgl. Tapié 1986, S. 308.

<sup>175</sup> Vgl. Justi 1933, S. 325.

kommen sollte.<sup>176</sup> Das Szenario einer alle Landesteile betreffenden Bedrohung konnte jedoch nicht übermittelt werden, zu groß war das althergebrachte Misstrauen gegen die kastilischen Absichten. Nicht zu unrecht wähten die anderen Landesteile das eigentliche Ziel hinter der Waffenunion in der Zentralisierung des Landes unter der Führung Kastiliens, das mit den Schlagworten „eine Krone, ein Gesetz, ein Währung“<sup>177</sup> umschrieben wurde.<sup>177</sup> Die angestrebte Waffenunion scheiterte 1626 am massiven Widerstand der einzelnen Herrschaftsgebiete, insbesondere der Krone von Aragon.<sup>178</sup> In Kastilien blockierten die Cortes, eine geplante Steuerreform des Olivares, während sich der Adel vehement gegen jede Maßnahme wehrte, die seine Machtbefugnisse einschränken hätte können. Olivares ehrgeizige Reformpläne verliefen innenpolitisch im Sande und der Grad seiner Unbeliebtheit stieg kontinuierlich. Der Versuch, mit dem Einstieg in den mantuanischen Erbfolgekrieg eine spanische Dominanz in Norditalien zu etablieren und somit durch außenpolitische Erfolge seine Position zu festigen, schlug ebenfalls fehl. Zunehmend wurde Kritik an der Politik Olivares laut, die im Juni 1629 in einer anonymen Anzeige beim König gipfelte, indem dem Günstling nutzlose Reformpolitik, falsche Währungspolitik und die teure Kriegsführung in Italien zur Last gelegt wurde.<sup>179</sup> Der Conde Duque sah sich genötigt alle möglichen Mittel zu seiner Verteidigung einzusetzen. 1629 markiert auch die Zeit, in der der König mit seinen vierundzwanzig Jahren begann, seine Marionettenposition zu verlassen. Eng, wenn auch nicht unwidersprochen gestaltete sich die Beziehung zwischen Phillip IV. und seinem „valido“, dennoch war die Zeit für Phillip IV. gekommen, sich selbst auf internationaler Ebene zu profilieren.

### **3.2.3. Der Bau des Buen Retiros und die Ausstattung spanischer Prunkräume**

In diese für Olivares so prekäre Zeit fällt die Entscheidung zum Bau eines königlichen Lustschlosses am östlichen Stadtrand Madrids mit dem Namen Buen Retiro.<sup>180</sup> Die Gründe zum Bau sind vielfältig, neben der Notwendigkeit für den Conde Duque seine Position bei Hof und seine Bindung zum König zu stärken, war es wohl auch sein Ziel den König vom Hof und dessen Einflüssen fernzuhalten, wie es der

---

<sup>176</sup> Vgl. Elliott 1988, S. 247f.

<sup>177</sup> Vgl. ebenda, S. 252.

<sup>178</sup> Vgl. Mann 1986, S. 172.

<sup>179</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 51.

<sup>180</sup> Der Name Buen Retiro beinhaltet die Idee eines religiösen Rückzugsortes, wurde der Palast doch an das Kloster S. Jerónimo angebaut, deutet aber gleichermaßen auf einen Ort hin, der den Regenten zum Ausruhen und Entspannen von den Sorgen der Staatsaufgaben einladen soll. Vgl. ebenda, S.60.

venezianische Botschafter in Madrid erkannte.<sup>181</sup> Ein weiterer Auslöser ist vor allem in der Ruhelosigkeit Philipp IV. zu sehen. Für ihn war es an der Zeit, seinem Großvater Philipp II., sowie seinem „unbesiegbaren“ Urgroßvater Karl V. nach zu eifern, aber auch sein um nur vier Jahre älterer Schwager Ludwig XIII. hatte sich bereits im Kampf behauptet. Um sich politisch zu beweisen, wollte er nun selbst Schlachtensiege erringen.<sup>182</sup> Etwas, das Olivares um jeden Preis verhindern wollte, sei es um den König und die Monarchie zu schützen, zu diesem Zeitpunkt gab es noch keinen männlichen Thronfolger, sei es um seinen persönlichen Machteinfluss nicht zu gefährden. In jedem Fall bedeuteten der Bau und die Ausstattung des Buen Retiro die gewünschte Ablenkung für den König.<sup>183</sup> Denn der neue Palast war nicht nur als Rückzugsort für den König gedacht, sondern auch als Ort, an dem Philipp IV., ein ausgezeichneter Kenner der Malerei und des Theaters, als Förderer der Künste auftreten konnte. Unter der Oberaufsicht des Olivares wurden Bilder und Kunstobjekte teils aus Italien und Flandern importiert, teils aus anderen königlichen Besitzungen übernommen. Des weitern ließ er sich durch Schenkungen des Adels aus privaten Sammlungen, die oftmals nicht freiwillig erfolgten, Werke übertragen und gab enorme Aufträge an lokale Künstler.<sup>184</sup> Dieses Großprojekt führte aber auch zu einer Stärkung der Position Olivares, indem er Erfolge der Krone, die letztendlich auf ihn zurück gingen, augenscheinlich machen konnte. Mit einem königlichen Palastbau wurde, sowohl national gegenüber dem lokalen Adel, als auch international gegenüber den europäischen Gesandten ein reiches und aufwendiges Hofleben präsentiert, aber nun in den eigenen, neu entstandenen Räumen, mit glanzvollen Festen, höfischen Zeremonien, Theaterstücken, Paraden und Audienzen.<sup>185</sup>

1630 wurde mit dem Bau begonnen, anfänglich als kleine Erweiterung zu den königlichen Gemächern, die dem Kloster S. Jerónimo angeschlossen waren. Erst mit den Erweiterungen in den Jahren 1632 und 1633 entwickelte sich das Bauvorhaben zu einem Palast von beeindruckenden Ausmaßen mit einer riesigen Parkanlage. Zahlreiche Erweiterungsbauten kamen dann noch in einer weiteren Bauphase hinzu, die bis 1640

---

<sup>181</sup> Vgl. Cobos 2005, S. 15.

<sup>182</sup> Vgl. Brown 2003, S. 51-53.

<sup>183</sup> Bereits unter dem Grafen von Lerma, der diverse Zerstreungen für Philipp III. organisierte, hatte die Taktik des Ablenkungsmanövers gut funktioniert. Nun hatte es Olivares in ähnlicher Art bei Philipp IV. angewandt. Brown 2003, S. 62.

<sup>184</sup> Vgl. Brown 1998, S. 119, vgl. Úbeda 2005, S. 17.

<sup>185</sup> Ein weiters psychologisches Moment in Olivares Entscheidung für das Bauvorhaben, aber auch in der Auswahl des Standortes, sieht Jonathan Brown in dem weitläufige Landsitz des Grafen Lerma, den dieser nach der Rückkehr des Hofes aus Valladolid bauen lies und der sich gegenüber des Buen Retiro befand. Lerma galt als ein großer Bauherr, mit dem Ausbau des Retiro konnte Olivares ihn nun bei weitem übertrumpfen. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 62.

andauern sollte (Abb. 28). Wobei die Bezeichnung Palast von einigen Zeitgenossen als übertrieben angesehen wurde, wies doch der Bau eine erhebliche Anzahl von Mängel und Unzulänglichkeiten auf. Geprägt von Eile und Finanznot wurde hier nicht nach einem durchgeplanten Gesamtkonzept vorgegangen, dessen Vollendung Schritt für Schritt umgesetzt wurde. Anders als beim Bau des Escorial existierte kein übergeordneter Gesamtplan, der eine symmetrische, von Anbeginn durch konzipierte Anlage vorgesehen hätte.<sup>186</sup> Ganz im Gegenteil, wie die Ansichten der Bauphasen nach Carlier zeigen, kam es zwischen dem Baubeginn ab 1630 und den letzten Anbauten bis 1640 zu ungeordneten Erweiterungen, die den Mangel eines großen Ganzen deutlich erkennen lassen, der neben anderen Kritikpunkten zu heftiger Missbilligung des gesamten Palastprojektes führte.

In seinen Ausführungen zum Palast fasst Carl Justi das zusammen, was auch die Zeitgenossen empfunden hatten.<sup>187</sup> „Diese Gebäude waren“ so der Kunsthistoriker, „weder solid noch schön, vom billigsten Material, die kleinen schmucklosen Fenster, die langen niederen Zimmer schienen eher für ein Kloster als einen Lustort zu passen. Der Stil war nüchternes Cinquecento“<sup>188</sup>. Die Schnelligkeit, mit der der Bau vorangetrieben wurde beziehungsweise die Geldknappheit ließen neben der fehlenden Gesamtkonzeption, nur eine reduzierte Variante zu. Immer wieder auch nach Ende der Bauzeit wurde überlegt die Erscheinung des Gebäudes zu verbessern, sowohl durch Änderungen an der Fassade, so wurde die Verkleidung der Hauptfront mit italienischem Marmor überlegt, als auch durch bauliche Erweiterungen, die das Gebäude majestätischer und eindrucksvoller erscheinen lassen sollten.<sup>189</sup> Die engen finanziellen Möglichkeiten verhinderten jedoch jede dieser Bestrebungen.

Eine weitere Ursache für die einfache, „schmucklose“ Fassade, sprich für die äußere Verschllossenheit des Gebäudes, liegt aber auch an dem Anschluss an die spanische Tradition begründet, die bereits unter Philipp II. mit dem Bau des Escorial gesetzt wurde. Die Gebäude dieser monumentalen Schloss- und Klosteranlage mit ihrer strengen Fassadengliederung und ihrem festungshaften Charakter waren zu einem

---

<sup>186</sup> Der fehlende Gesamtplan führt dazu, dass jeweils bei Beginn einer neuen Bauphase Teile des bereits kürzlich abgeschlossenen Baus wieder zerstört werden mussten. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 89.

<sup>187</sup> So beschreibt Bernardo Monnani im Dezember 1633, einige Tage vor den Eröffnungsfeierlichkeiten, dass die Architektur nicht gefällig wäre, da man sich nicht an die italienischen Vorschläge gehalten habe und führt eine ganze Reihe an Kritikpunkten über die Flachheit des Gebäudes, die Unzureichende Bauqualität, die fehlende Konzeption für weitere Entwicklungsschritte etc. an. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 70 und S. 86.

<sup>188</sup> Justi 1933, S. 333.

<sup>189</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 72.



Standard in der spanischen Architektur höfischer Gebäude geworden. Der Architekturstil Phillip II. verband zwei unterschiedliche Richtungen, den schlichten italienischen Klassizismus, wie er unter dem Architekten Juan de Herrera in Spanien weiterentwickelt wurde und Einflüsse flandrischer Architektur, da insbesondere die Schieferdächer.<sup>190</sup> Als Baumaterialien wurden vorrangig Granit und Ziegeln herangezogen. Im Sinne dieser Traditionsvorgaben war der Buen Retiro als einfacher Ziegelbau konzipiert, dessen Fassade auf jeglichen Schmuck, wie Pilaster, Säulen, Frieze, skulpturale Dekoration verzichtete. Die markanten mit Schieferdächern versehenen Türme an den Ecken des Haupthofes können als die hervorstechendste Signalwirkung im Anschluss an den Escorial gesehen werden. Die Anlage mehrerer Innenhöfe, wie sie neben dem Escorial, auch im Alcázar und andern höfischen Gebäuden zu finden war, fügte sich ebenfalls in die spanische Konvention.

Die architektonische Ausgestaltung dieses Neubaus stand im krassen Gegensatz zu dem reichen Formenvokabular italienischer beziehungsweise französischer Palastarchitektur. Allein die Anlage der großen Säle an drei Seiten des Innenhofes, die in der Raumfolge einer enfilade konzipiert worden waren, markierte einen italienischen Einfluss. Die die Säle verbindenden Türen, waren jeweils mittig an den Stirnseiten angelegt, so dass sich ein langer axialer Durchblick ergab. Die enfilade-Anordnung war typisch für die italienische Palastarchitektur des 16. Jahrhunderts und ein absolutes Novum in Spanien. Diese Erneuerung geht auf den Versuch des italienischen Architekten Giovanni Battista Crescenzi zurück, der dominierenden Vorgabe des Escorials zu entkommen.<sup>191</sup>

Bei den künstlerischen Belangen und Entscheidungen kam es unter Phillip IV. zu einer Ablöse der „alten Garde“. Zwei Männer waren es, die, obwohl sie schon unter der Regierung Phillip III. gedient hatten, die Gunst des Königs, als auch seines „validos“ gewinnen konnten. Die besonders für den Bau des Buen Retiro entscheidende Persönlichkeit stellt Giovanni Battista Crescenzi dar. Ein italienischer Maler, Architekt und Aristokrat, der sich wahrscheinlich aus politischen Gründen ab Ende 1617 in Madrid aufhielt. Sein aristokratischer Hintergrund ermöglichte ihm einen schnellen Aufstieg und eine einflussreiche Stellung bei Hof. So wurde er bereits 1626 mit dem spanischen Titel

---

<sup>190</sup> Vgl. Brown/Elliot 2003, S. 97.

<sup>191</sup> Vgl. ebenda, S. 88. Diese Beobachtung wurde von René Taylor in seinem Artikel über „Juan Bautista Crescencio“ gemacht. Vgl. Taylor 1979, S. 98.

„Marqués de la Torre“ ausgezeichnet und noch im selben Jahr in den Santiago Orden aufgenommen. Wesentlich war seine Berufung 1630 als Oberaufseher der königlichen Bauten.<sup>192</sup> In dieser Funktion war er bereits in der ersten Umbauphase des Buen Retiro, für dieses Projekt zuständig. Damit löste er den bis dahin etablierten Hofarchitekten Juan Gómez de Mora ab, der unter Phillip III, aber auch noch unter seinem Sohn für die königlichen Bauprojekte zuständig war.<sup>193</sup> Dieser Wechsel geht auf die Ablehnung Olivares zurück,<sup>194</sup> der de Mora zu stark vernetzt im Umfeld des Herzogs von Lerma und seines Kreises sah. Auch wenn für die Entscheidung gegen de Mora politische Argumente ausschlaggebend waren, so ist die Betrauung des Italieners Crescenzi mit der Bauaufgabe des Buen Retiro eigens zu hinterfragen. Neben der klaren Vorgabe sich mit diesem Palastbau in der Nachfolge des prägenden Architekturmodells Phillip II. zu bewegen, um eine Identifikation des aktuellen Herrschers mit seinem Vorfahren herzustellen, ist auch der Wunsch zu erkennen sich den jüngsten künstlerischen Entwicklungen Italiens zu öffnen. Eine Tendenz, die sich gleichermaßen am Geschmack hinsichtlich der bildenden Künste bei Hofe erkennen lässt. Dies geht einerseits bereits auf Karl V. und Phillip II. zurück, die in ihrer Sammelleidenschaft mit Kunstimporten aus Italien einen eindeutigen Schwerpunkt setzten. Wobei Phillip IV. sich nicht nur an den „Alten Meistern“ orientierte, wie es Brown/Elliott nennt,<sup>195</sup> sondern sich insbesondere für zeitgenössische Strömungen interessierte. Andererseits ist diese Orientierung nach Italien durchaus auf Olivares zurückzuführen, der selbst seine ersten Lebensjahre in Italien verbrachte. 1587 in Rom geboren, wo sein Vater als Botschafter der spanischen Krone diente, verbrachte er die Jahre seiner Jugend in Sizilien und Neapel, Orte an denen sein Vater in der Folge als Vizekönig eingesetzt war. 1600 kam Olivares mit dreizehn Jahren erstmals nach Spanien. Auch wenn Olivares in der Folge die spanische Halbinsel nicht mehr verließ, kann in den ersten Jahren ein prägender Einfluss gesehen werden.<sup>196</sup> So war Olivares späteres Leben bestimmt von einem hohen Interesse und profunder Kenntnis der italienischen Kultur.<sup>197</sup> Diese Vorliebe fand weiteren Nährboden, als er ab 1607 nach Sevilla zurückkehrte um dort die Position seines Vaters als Statthalter des Alcázars anzunehmen. Eingebettet in

---

<sup>192</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 44.

<sup>193</sup> So geht die Gestaltung der neuen südseitigen Fassade des Alcázar auf de Mora zurück. Von Phillip III. beauftragt, konnte dieses Bauprojekt 1621 abgeschlossen werden, weitere Änderungen im Inneren des Königspalastes waren im Gang. Vgl. Orso, S.11 – 24.

<sup>194</sup> So konnte Gómez de Mora nachdem Olivares selbst in den 1640ern in Ungnade gefallen war, seine Stellung beim König wieder sichern.

<sup>195</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 45

<sup>196</sup> Vgl. Brown 1988, S. 15.

<sup>197</sup> Brown weist in diesem Zusammenhang auf eine große Abteilung italienischer Bücher in seiner Bibliothek. Vgl. ebenda, S. 15.

das rege kulturelle Leben Sevillas, das sich stark an Italien und Flandern orientierte, wurde er selbst zu einem großen Förderer der Künste.<sup>198</sup>

Die Bedeutung der Entscheidung für eine italienische Saalanordnung bei den öffentlichen Repräsentationsräumen ist nicht zu unterschätzen. In einer Ära, die so stark geprägt war von der spanisch-habsburgischen Tradition der letzten hundert Jahre, die ihre Legitimation gerade auf diese Tradition stützte, ist die Aufnahme italienischer Formvorgaben als ein wichtiges Signal zu werten. Vor allem im Salón de Reinos, dem Thronsaal des Königs, dem Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit, übernimmt die Raumanordnung einer *enfilade*, ein eindeutiges Zeichen für eine Öffnung des rigiden spanischen Schemas, ein Öffnung hin zu internationalen Trends.

Der Salón de Reinos, Herzstück der königlichen Prunkräume im Buen Retiro, wurde neben seiner Funktion als Thronsaal auch als Tanz- und Theatersaal genutzt. Seine Ausstattung war der Spiegel der Bedeutung des Königs von Spanien. Der Saal lag im Nordflügel des Haupthofs und wurde von zwei kleineren Salóns, flankiert. Mit Ausmaßen von 34,6 x 10 m und einer Höhe von 8 m, verfügte der Raum über eine Galerie mit einer vergoldeten Brüstung, die entlang des gesamten Saales verlief.<sup>199</sup> (Abb. 29) Hinsichtlich der Funktion entsprach der Salón de Reinos dem Salón Grande im Alcázar in Madrid, der auch ähnliche Proportionen aufwies. Um die Besonderheit des Ausstattungsprogrammes würdigen zu können, das einerseits fest verankert in der spanischen Tradition ist und andererseits klare Brüche dazu aufweist, ist es sinnvoll sich die Entwicklung spanischer Ausstattungsprogramme vor Augen zu führen.

Die früheste Kenntnis über die Ausstattung des Großen Saals, oder auch Salón Grande, im Alcázar von Madrid geht auf eine Beschreibung aus dem Jahr 1599 zurück. Mit einer Größe von 46,5 x 10 Metern und einer Höhe von zwei Stockwerken, war dieser Saal für große Audienzen und das Abhalten von Staatszeremonien bestimmt. Seine Dekoration zielte auf die Verherrlichung des Ruhms und der Macht der spanischen Habsburger ab. Die Ausstattung bestand aus einer Kombination von Gemälden, deren

---

<sup>198</sup> Aus dieser Zeit stammen auch die engen Beziehungen zu dem Maler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco und dem großen Antikenkenner Francisco de Rioja, der Mitglied von Pachecos Akademie war. Rioja wurde später Olivares Privatbibliothekar und einer seiner engsten Vertrauten.

<sup>199</sup> Lopera weist darauf hin, dass die Galerie wahrscheinlich jeweils über den Türen an der Stirnseite des Saals unterbrochen war, was die Hängung des Reiterporträts Balthasar Carlos oberhalb des Saaleingangs ermöglichte. Vgl. Lopera 2005, S. 101.

Themen sich wiederholt in den höfischen Repräsentationsprogrammen wiederfanden.<sup>200</sup> So zeigte die Gestaltung des Großen Saals unter Phillip II.<sup>201</sup> hauptsächlich Bilder, die topographische Ansichten von Gebieten und Städten der Krone zum Thema hatten. Daneben wurden militärische und politische Triumphe Karls V. gezeigt. Diese Form der Ausstattung hielt sich auch unter Phillip IV., wie es aus einem Inventar von 1636 für diesen Saal hervorgeht.<sup>202</sup> Unter den achtundsechzig aufgelisteten Gemälden waren rund die Hälfte Ansichten spanischer, italienischer und flandrischer Städte,<sup>203</sup> sowie eine Ansicht des Escorials, zwei Zyklen von Schlachten, die unter Karl V. geschlagen wurden,<sup>204</sup> sowie Gemälde, die Ereignisse unter Phillip II, Phillip III, sowie das souveräne niederländische Regentenpaar Albrecht und Isabella zum Inhalt hatten. Des Weiteren waren vier kleine Ölgemälde, die Tugendpersonifikationen darstellten, ausgestellt. Wirkte diese Saaldekoration auf den ersten Eindruck mehr wie eine zufällige Bildergalerie als ein zusammenhängendes Repräsentationsprogramm, können dennoch klare Themenschwerpunkte und Aussagen festgemacht werden. So zeigen die Landschaftsansichten die territoriale Machtentfaltung der Monarchie.<sup>205</sup> Die militärischen Szenen wiesen auf die Stärke der Monarchie hin, während die Personifikationen herrschaftlicher Tugenden und der Bezug auf drei Generationen von habsburgischen Königen der moralischen Legitimation der herrschenden Dynastie dienten.<sup>206</sup>

Ein weiteres exemplarisches Beispiel spanischer Ausstattungstradition bietet der Neue Saal im Alcázar, der in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung hat, da er während der Regierungszeit Phillip IV. ausgestattet wurde. Der Salón Nuevo, später auch Spiegelsaal genannt, entstand im Zuge der Umbauarbeiten am Alcázar durch de Mora. Bei der nach vor gezogenen neue Fassadengestaltung der Südseite des Regierungssitzes wurde nach Fertigstellung der Bauarbeiten 1621 ein ansehnlicher Raum, mit einer

---

<sup>200</sup> Vgl. Orso 1986, S. 118.

<sup>201</sup> Zwar stammt die Überlieferung der Dekorationsbeschreibung aus 1599, und Phillip III. übernahm bereits 1598 die Regierung, jedoch wurden die Gemälde mit den topographischen Ansichten von Phillip II. kurz nach 1561 in Auftrag gegeben. Es ist davon auszugehen, dass das Ausstattungsprogramm dieses Prunksaales unverändert die Gestaltung wie sie unter Phillip II vorgesehen war, behielt.

<sup>202</sup> Vgl. Orso, 1986, S. 122.

<sup>203</sup> Darunter befanden sich die sechsundzwanzig Gemälde, die Phillip II in Auftrag gegeben hatte.

<sup>204</sup> Eine Serie von zwölf Schlachtenbilder, die Karls Kämpfe in Deutschland zum Inhalt hatten, waren Kopien, die Phillip IV. von Originalen anfertigen hat lassen. Vgl. Ebenda, S. 122.

<sup>205</sup> Bis auf zwei Ansichten zeigten alle Gemälde Gebiete der Monarchie. Ausnahmen bildeten Rom und Genua, die jedoch in enger Beziehung zu Spanien standen. Rom als Sitz des Papstes und Genua auf Grund der für Spanien wichtigen finanziellen Bankverbindungen. Vgl. Orso 1986, S. 123,

<sup>206</sup> Erst Ende der 30er Jahre, um 1639, also nach der Konzentration auf den Buen Retiro, widmete sich Phillip IV. und seine höfischen Berater, der neuen Ausgestaltung dieses für die Monarchie so wichtigen Raumes. Es wurden zweiunddreißig Porträts von Königen Asturiens, Kastiliens und León aus über neun Jahrhunderten in Auftrag gegeben. Vgl. ebenda, S. 123.

Höhenerstreckung von zwei Etagen geschaffen, der für die Nutzung als repräsentativer Saal herangezogen werden sollte. Waren es anfänglich eher die großen Balkone dieses Raumes über dem Haupteingang, die für repräsentative Zwecke genutzt wurden, begann Phillip IV. ab 1623 mit der schrittweisen Dekoration dieses Raumes. Eine endgültige Ausgestaltung sollte er erst 1659 erfahren.<sup>207</sup> Anhand der sich kontinuierlichen entwickelnden Gestaltung kann gezeigt werden, wie sehr sich der spanische König weiterhin in traditionellen Repräsentationsschemen bewegte. So wurde ein Teil der Gemälde für den Nuevo aus anderen königlichen Sammlungsbeständen geholt, darunter sind besonders die Werke Titians, „Karl V. in der Schlacht von Mühlberg“ und „Das Allegorische Porträt Phillip II nach der Schlacht von Lepanto“ aus dem Pardo hervorzuheben. In den Jahren 1625 bis 1627 kamen neu geschaffene Auftragswerke der spanischen Hofmaler Eugenio Cajés, Vicencio Carducho, Bartolomé González und Diego Velázquez hinzu. Sie können sowohl als Spiegel der bestehenden Konkurrenz unter den Hofmalern gesehen werden, aber auch als künstlerischer Schwerpunkt in der Auftragsvergabe an zeitgenössische spanische Maler.<sup>208</sup> Vornehmlich sind hier zwei Werke hervor zu heben, das Reiterbildnis Phillip IV., das mit den gleichen Maßen wie das Reiterporträt Karls V. als dessen Pendant konzipiert war. Es zeigte den König in Lebensgröße im Sattel sitzend. 1625 von Velázquez geschaffen, wurde diese Arbeit 1628 durch ein Bildnis des Rubens mit dem gleichen Sujet ausgetauscht.<sup>209</sup> Das andere Gemälde entstand in Folge eines lokalen Künstlerwettbewerbs 1627 und zeigte Phillip III. in dem Historienbild „Die Vertreibung der Morisken aus Spanien“. Neben diesen spanischen Kommissionen ergingen in den folgenden Jahren Aufträge an italienische und flämische Künstler.<sup>210</sup> Um 1636 bot die Ausstattung des Neuen Saals eine Sammlung außergewöhnlicher Kunstschatze. Anders als bei der Ausstattung des Buen Retiro, wo in kürzester Zeit von Agenten des Königs zeitgenössische Kunstwerke international eingekauft wurden, entstand hier im kleinen Rahmen eine Auswahl der speziellen Vorlieben des Monarchen, nämlich Werke der venezianischen Renaissance, des

---

<sup>207</sup> Vgl. ebenda, S. 44.

<sup>208</sup> Im speziellen löste das Engagement des erst seit kurzem am Hof tätigen Velázquez großen Unmut bei den übrigen Hofmalern aus. Die hier genannten Maler waren bereits unter Phillip III. tätig und erhielten erst nach Jahren bei Hof den Titel des pintor del rey zuerkannt. Im Gegensatz zu Velázquez der bereits nach Wochen bei Hofe im Jahr 1623 diesen Titel erhielt.

<sup>209</sup> Der Vergleich der Arbeiten dürfte zu Ungunsten des Velázquez ausgefallen sein, hatte aber keine Auswirkung auf die enge Beziehung der beiden Künstlerkollegen.

<sup>210</sup> Ein beträchtlicher Teil der Gemälde des Neuen Saals hatte Rubens als Geschenke bei seinem Besuch 1628 mitgebracht, beziehungsweise sind diese während seines Aufenthaltes bei Hof entstanden. Vgl. Orso, S. 56f.

flämischen Barocks und ausgewählter Spanier.<sup>211</sup> Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, dieses Ensemble als reine Kunstsammlung und Präsentation künstlerischer Magnifizenz bei Hof zu sehen. So weist Steven Orso auch für diesen Raum ein übergeordnetes Programm nach, das er in der Tugend katholischer Frömmigkeit und dem kontinuierlichen Einsatz hierfür sieht.<sup>212</sup> Herzstück des Programms sind die vier königlichen Porträts von vier Generationen spanischer Habsburger, die in ihrem erfolgreichen Kampf gegen häretische Protestanten und ungläubige Muslime gezeigt werden. Die Auswahl an Bildnissen rund um diese Kerngemälde, beinhalten klassische und biblische Themen, die als Vorbilder königlicher Verhaltensnormen gesehen werden können, als moralische Lektionen im Sinne der Verteidigung des wahren Glaubens.<sup>213</sup> In seiner Analyse der Entwicklung der Ausstattung dieses Repräsentationsraumes kann Orso nachweisen, dass 1638 unter dem Einfluss des Olivares, die Zusammensetzung der Gemälde diese Kernaussage des Programmes am Eindeutigsten gestützt hatte. In der Folge wurden Werke immer wieder ausgetauscht. Die Veränderungen sind jedoch auf die künstlerischen Vorlieben des Monarchen zurückzuführen, der das bestehende Ideenkonzept im Auswahlprozess eher vernachlässigt haben dürfte.

Die Dekoration beider Repräsentationssäle des Alcázars zeigen, dass in der Gestaltung spanischer Prunkräume auf klare Herrschaftssymbolik zurückgegriffen wurde, wie auf Porträtdarstellungen zur Herrscherlegitimation, auf Schlachtendarstellung zur Demonstration von Stärke, auf topographische Landschaftsdarstellungen als Ausdruck von Machterstreckung und letztlich auf analoge Geschichtsdarstellung als Zeichen königlicher Tugenden. Der oftmals heterogene Entstehungsprozess und die damit einhergehende Inkohärenz der formalen Gestaltung, verhinderten jedoch für den Betrachter *prima vista* das Erkennen eines inhaltlich übergeordneten *Concetto* und wurden von der Nachwelt eher als zufällige Bildersammlung verstanden. Im Gegensatz dazu muss die Ausgestaltung des *Salón de Reinos* als hervorstechende Besonderheit in der Genese spanischer Palastdekoration gesehen werden.

---

<sup>211</sup> Vgl. Orso, S. 88.

<sup>212</sup> Vgl. ebenda, S. 95

<sup>213</sup> Interessant ist es an dieser Stelle auf die kunsttheoretischen Erkenntnisse Carduchos hinzuweisen, der in seinen „*Diálogos de la pintura*“ auf die Beziehung von bildender Kunst und der darin vorkommenden Darstellung königlicher Verhaltensnormen hinweist und für eine diesbezügliche Eignung für die Ausstattung königlichen Galerien.

### 3.2.4. Spanische Tradition herrschaftlicher Bildzyklen

Die für die spanisch-habsburgische Tradition herausragende Leitfigur war Karl V. und obwohl es während seiner gesamten Regierungszeit nie zur Bildung eines permanenten Regierungssitzes gekommen war, setzte er mit den Ausstattungszyklen, die während seiner Regentschaft in Auftrag gegeben wurden, den Standard für die nachfolgenden Generationen. Die Ursprünge liegen in den beiden Tapisserienzyklen, die der Verherrlichung der kaiserlichen Triumphe gewidmet waren und die, so Brown, zu ortsbeweglichen Sälen fürstlicher Tugenden wurden.<sup>214</sup> Die erste Teppichserie beschäftigt sich mit der Schlacht von Pavia, mit deren siegreichem Ausgang Karl V. 1525 die Vorherrschaft der Habsburger in Europa gegen den Valloiskönig Franz I. durchsetzen konnte. Die insgesamt sieben Brüsseler Teppiche<sup>215</sup> entstanden 1531 nach einem Entwurf von Bernard van Orley. Der flämische Künstler, der bei seinem Italienaufenthalt stark von der Formensprache der italienischen Renaissance inspiriert wurde, war dafür bekannt „historische Ereignisse als Augenzeugenberichte [wiederzugeben] und durch zahlreiche Porträts und detaillierte Schilderungen der Handlungsorte [diese Geschehnisse zu beglaubigen]“<sup>216</sup>. Ganz in diesem Sinne ist die Teppichserie für Karl V. aufgebaut. So zeigt der sechste Teppich der Serie „Der Ausfall der Belagerten und die Flucht der Schweizer“ im Hintergrund die detailgetreue Vedute der belagerten Stadt (Abb. 30). Die Teppichserie wird damit zu einem Augenzeugenbericht, zu einer Reportage, der historischen Fakten. Jedoch nur vordergründig, beginnt doch die Erzählung erst ab jenem Zeitpunkt als die militärische Situation günstig für die Habsburger stand.<sup>217</sup> Besonders soll hier der Authentizitätsanspruch hervorgehoben werden, der mittels Porträtgenauigkeit und topographischer Landschaftsdarstellung innerhalb eines Repräsentationszyklus umgesetzt wird.

Von noch weiterreichender Bedeutung erweist sich die zwölfteilige Tapisserieserie „Die Eroberung von Tunis und La Goletta“. In einer Gemeinschaftsaktion unter Führung Karls V. konnte im Juni 1535 die Tunesische Festung Goletta sowie die

---

<sup>214</sup> Vgl. Pfisterer 2002, S. 210, vgl. Brown/Elliott 2003, S. 157-159.

<sup>215</sup> Sie dürften von Maria von Ungarn, anlässlich ihrer Einsetzung als Stadthalterin der Niederlande, ihrem Bruder zum Geschenk gemacht worden sein. Vgl. Brassat 2003, S. 307.

<sup>216</sup> Brassat 2003, S. 308.

<sup>217</sup> Vgl. ebenda, S. 309.

Stadt Tunis im ersten Ansturm erobert werden.<sup>218</sup> Viel wichtiger als die realpolitische Bedeutung<sup>219</sup>, war der Symbolgehalt dieser Unternehmung. „In diesem ‚heiligen Krieg‘ sah der Kaiser die Chance, als weltlicher Herr der gesamten Christenheit und Beschützer des Abendlandes aufzutreten.“<sup>220</sup> Mit dem Entwurf der Kartons wurde der Maler und Kupferstecher Jan Cornelisz Vermeyen beauftragt, der in den Jahren 1534/35 den Tunisfeldzug als zeichnender Kriegsberichterstatter begleitet hatte.<sup>221</sup> In der Gestaltung der Teppichentwürfe, die er in den Jahren 1545 bis 1548 fertigte, zieht er in akribischer Weise die kartographische Strukturierung als primäres Beglaubigungsmittel seiner Darstellung heran. So zeigen die Teppiche, mit ihrer enormen Größe von 5,22 Meter Höhe und einer Breite von 7,48 bis 10,43 Metern, die Höhepunkte der militärischen Expedition in weiter Panoramaansicht (Abb. 31). Neben den Schlachtendarstellungen lassen die Handlungen im Bildvordergrund die Absicht erkennen exemplarische Verhaltensweisen der Sieger zu postulieren, wobei Beispiele der Humanität überwiegen.<sup>222</sup>

Die Teppichserie des „Tunisfeldzug Karls V.“ galt den Zeitgenossen als außerordentliches Kunstwerk. Interessant ist die häufige Verwendung der Tunistapisserien zur temporärer höfischen Dekoration bei offiziellen Anlässen unter Karls Nachfolgern. Steven Orso benennt in seinen eingehenden Studien zu diesem Thema für den Zeitraum der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rund fünfzehn Staatsanlässe, bei denen der Teppichzyklus beziehungsweise Teile davon zur Dekoration der diesbezüglichen Örtlichkeiten herangezogen wurden.<sup>223</sup> Exemplarisch sei hier die nachträgliche Krönung Phillip III. als König von Portugal erwähnt, die gemeinsam mit der rechtlichen Inthronisierung Phillips IV. als künftigen Erben der Krone 1619 im Prunksaal des königlichen Schlosses in Lissabon stattfand. Dies ist ein Zeichen, dass die Teppiche nicht nur in Madrid genutzt wurden, wo sie im Alcázar aufbewahrt waren,

---

<sup>218</sup> La Goletta war rund ein Jahr zuvor von einem Admiral des türkischen Sultans Suleyman des Großen eingenommen worden, der schon davor von Algier aus die italienische und spanische Küste angegriffen hatte. Die Ausweitung des Muslimen Einflussbereichs stellte eine eindeutige Bedrohung für das christliche Abendland dar.

<sup>219</sup> Bereits drei Jahre nach der Intervention verunsicherte Kheir-ed-Din Barbarossa erneut das Mittelmeer und nach sieben Jahren kam es zum Sturz des tunesischen Königs, der ein Vasall Karls V. war.

<sup>220</sup> Ebenda, S. 316.

<sup>221</sup> Vgl. Seipel 2000, S.41f.

<sup>222</sup> Einige Vorzeichnungen Vermeyens in Amsterdam belegen, dass von ihm konzipierte Motive brutaler Gewalttaten der kaiserlichen Truppen gegen die Mauren der Zensur anheimfielen. Diesbezüglich kann ein kaiserlicher Berater nachgewiesen werden, der im Dienste Marias von Ungarn stand. Vgl. Brassat 2003, S. 322.

<sup>223</sup> Es ist davon auszugehen, dass diese bei weit mehr Anlässen als Festdekoration herangezogen wurden Vgl. Orso 1986, S. 138 – 140.



sondern auch zur Souveränitätslegitimation in den Kronländern.<sup>224</sup> Gleichmaßen kann Orso eine Hängung der Teppiche im Grande während der Wintermonate unter der Regentschaft Phillip VI. nachweisen.<sup>225</sup> Die Serie des Tunisfeldzuges Karl V. lag in ihrer Bedeutung bei den nachfolgenden Generationen an erster Stelle, sowohl hinsichtlich ihrer qualitativ hochwertigen Ausführung, mit Gold und Seide gewirkt, als auch hinsichtlich des Themas. „The panels promoted the dynasty by glorifying its most illustrious representative, the victorious Charles V. The outcome of his expedition – the restorations of Spanish control over foreign territory – demonstrated Habsburgs might, military prowess, and determination to defend all corners of the Monarchy. Because the campaign pitted Catholic forces against infidel Turkish army, the series necessarily alluded to the Habsburgs’ mission to defend the Faith against the enemies.“<sup>226</sup> Mit der Kombination dieser Themen entstand ein wirkmächtiger Ausdruck der politischen und religiösen Ideale der spanischen Monarchie. Sie wurden zu Leitbildern in der Entwicklung einer künstlerischen Bildtradition in der Nachfolge Karls V. Nicht nur kamen sie, wie beschrieben, immer wieder in Verwendung, sie wurden auch unter seinen Nachfolgern mehrfach neu aufgelegt, zuletzt im Auftrag von Philipp IV und Karl VI.<sup>227</sup>

Als eine weitere Quelle für die Entwicklung einer ganz spezifischen spanischen Herrschaftsikonographie, die die Schlachtendarstellung als das zentrale Motive in der Glorifizierung des spanischen Monarchen darstellt, kann die Graphikserie nach Entwürfen von Maarten van Heemskerck angesehen werden. Ebenfalls in zwölf Bildern wurden die Siege von Karl V. gezeigt.<sup>228</sup> Sie sind in den Jahren 1555 und 1556 entstanden und zwischen 1556 und 1640 in sieben Editionen herausgegeben worden, was auf große Beliebtheit und weite Verbreitung hinweist.<sup>229</sup> Auch hier findet sich ein ähnlicher

<sup>224</sup> Ein weiteres Mal konnten sie bei der Bestätigung Baltasar Carlos in der Kathedrale von Zaragoza im August 1645 nachgewiesen werden. Ergänzend sei erwähnt, dass es neben der großformatigen Ausfertigung der Teppichserie im 17. Jahrhundert, auch noch eine kleinere Serie existierte, die für Maria von Ungarn gefertigt worden war, jedoch im 18. Jahrhundert verloren gingen. Vgl. Brown/Elliot 2003, S. 158.

<sup>225</sup> Wie an anderen europäischen Höfen des 16. und 17. Jahrhunderts stellten Tapisserien eine besondere Form herrschaftlicher Ausstattung dar, die neben dem künstlerischen Anspruch auf Grund der Aufwendigkeit in Material und Herstellung eine vorrangige Rolle einnahmen, waren sie doch Zeichen von Reichtum und Kultiviertheit des Auftraggebers. Die Inventarlisten des Alcázar führen eine beträchtliche Anzahl an Teppichserien, die für Dekorationszwecke zur Verfügung standen.

<sup>226</sup> Orso 1986, S. 141.

<sup>227</sup> Vgl. Brassat 2003, S. 323, vgl. Seipel 2000, S. 111f.

<sup>228</sup> Die Anzahl zwölf kann durchgängig in der spanischen Tradition als ein Hinweis auf die zwölf Taten des Herkules gelesen werden.

<sup>229</sup> Einen weiteren Konzeptionsvorwurf könnten auch die Arbeiten des italienischen Malers und Radierers Antonio Tempesta darstellen. Carducho war im Besitz von Drucken von Antonio Tempesta. Vgl. Lopera 2005, S. 128. Ergänzende Literatur siehe Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, 2005.

Bildaufbau wieder, der den siegreichen Herrscher im Bildvordergrund zeigt, meist in persönlicher Interaktion mit dem Gegner, während sich im Bildhintergrund in topographischer Genauigkeit die Landschaft mit Schlachtengetümmel ausbreitet (Abb. und Abb. 32).

Die Vorliebe für Schlachtendarstellungen zur Palastdekoration wurde von Phillip II. weitergeführt. So beauftragte er 1584 italienische Maler mit der Freskierung der langen Galerie im Escorial (Abb. 3). Karg und nüchtern nimmt sich dieser Raum aus, in dem die Herrschertugenden von Stärke und Tapferkeit durch im Bild dargestellte militärische Ordnung und Übermacht demonstriert wird. Dieser Bildtypus, der reinen Schlachtendarstellung in einem weiten Landschaftsausschnitt ohne allegorisches Beiwerk, wurde auch in den folgenden Generationen beibehalten. In der Tradition der spanischen Bildgestaltung nehmen darin die Kartographie und die Vedute einen bedeutenden Moment ein, indem sie Werte wie Klarheit, Ordnung, Genauigkeit, Verlässlichkeit und Wahrheit vermitteln.

### **3.2.5. Das künstlerische Umfeld**

Die zweite Person, die neben Crescenzi, zu Beginn der 20er Jahre eine neue Ära in der Kunstpolitik des spanischen Hofes eingeleitet hatte, war Juan Bautista Maino. Der anerkannte spanische Maler war um 1600 in Italien ausgebildet worden, wo er sich bis circa 1610 aufhielt, um dann nach Spanien zurückzukehren.<sup>230</sup> 1613 trat er in einen dominikanischen Orden. Maino dürfte einige Jahre danach nach Madrid gezogen sein, wo er als Zeichenlehrer des Kronprinzen bei Hof eingestellt wurde. Der genaue Zeitpunkt seiner Aufnahme bei Hof ist nicht bekannt. Sein kunstpolitischer Einfluss war beträchtlich, konnte er schon sehr früh das Vertrauen des späteren Königs gewinnen.<sup>231</sup> Gemeinsam mit Crescenzi und in Abstimmung mit Olivares, wurden durch ihn neue Weichen in der künstlerischen Ausrichtung des spanischen Hofes gesetzt.

In der Kunst, wie in der Politik ist die Regierung Phillip III. kaum sichtbar für die Nachwelt. Machten Phillip II. und Phillip IV. sich als große Sammler und Kunstmäzene einen Namen, übergab Phillip III. auch auf diesem Gebiet die Entscheidungen sehr früh

---

<sup>230</sup> Brown bezieht sich auf eine Quelle des 17. Jahrhunderts, die Maino als Schüler Annibale Caraccis und Freund Guido Renis auszeichnet. Vgl. Brown 1991, S. 100.

<sup>231</sup> Vgl. Brown/Elliot 2003, S. 44.

an seinen Günstling Lerma ab. „Whereas Phillip II brought painters from Italy, Lerma preferred to bring them from the Escorial.“<sup>232</sup> Mit dieser so treffenden Aussage Browns charakterisiert er die Regierungszeit Phillip III. So waren die dominierenden Malerpersönlichkeiten am spanischen Hof Phillip IV., Santiago Morán, Bartolomé González, Vicente Carducho und Eugenio Cajés, bereits unter Philipp III tätig. Carducho kam mit der Werkstatt des Federico Zuccaro 1586 nach Spanien und übernahm 1609 nach dem Tod seines Bruders Bartolomé dessen Stellung als Hofmaler. Cajés, war der Sohn eines toskanischen Künstlers, der bereits 1567 nach Spanien gelangt war, um ebenfalls im Auftrag Phillip II. für die Ausstattung des Escorials tätig zu sein. Nach seiner Ausbildung in Rom, kehrte Cajés nach Madrid zurück, wo er mit Unterstützung seines Vaters diesem ab 1612 als Hofmaler nachfolgte. Carducho und Cajés arbeiteten eng zusammen, sie verkörperten einen „Reformstil“, der abgestimmt auf spanische Bedürfnisse war. Er bestand aus dem Vermeiden eines komplexen Manierismus, einer Orientierung hin zu dem Reformbarock der Carracci, mit zaghaften Tendenzen zur Aufnahme naturalistischer Strömungen. Die klaren Ausprägungen, die sich in Italien durch Caravaggio und Annibale Carracci sowie deren Nachfolger herausbildeten, wurden in Madrid nicht rezipiert. Dieser offizielle Stil des spanischen Hofes verschloss sich jeglicher Weiterentwicklung, so dass die Arbeiten dieser Maler Mitte der zwanziger Jahre bereits veraltet wirkten. Die Gattung des höfischen Porträts war den beiden erst genannten Spezialisten vorbehalten, die sich strikt an die rigiden spanische Normen hielten, ebenfalls ohne Raum für Innovationen oder Änderungen. Allein in den Arbeiten Mainos ist die Nähe zu Caravaggio zu entdecken, sowohl in der Gestaltung der Figuren, als auch in der charakteristischen Dramatik der Lichtführung. Maino war der einzige spanische Künstler in Kastilien in der Nachfolge Carravagios.<sup>233</sup>

Eine Trendwende zeichnete sich mit der Aufnahme des Velázquez bei Hof ab. Über Vermittlung der Sevillanischen Verbindungen des Olivares bekam der junge Künstler Zugang zum Hof und wurde bereits im Oktober 1623 zum Hofmaler ernannt. Ein Umstand, der das Verhältnis des Neankömmlings zu den anderen Hofmalern von Beginn an schwer belastete, die ihm in der Folge äußerst kritisch gegenüberstanden.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Brown 1991, S. 89.

<sup>233</sup> Vgl. ebenda, S. 104.

<sup>234</sup> Die hier angesprochenen Spannungen dürften sich vor allem auf Grund der Position, die Velázquez bei Hof inne hatte, entwickelt haben. Von Beginn an genoss Velázquez durch die Patronanz Olivares eine bessere Stellung als seine drei Rivalen, sowohl was das Gehalt als auch die Stellung bei Hof betraf. Im Gegenzug wurde dem Neuling von seinen älteren Malerkollegen künstlerische Schwächen vorgeworfen,

Zu einer Eskalation der latenten Spannungen zwischen den Künstlern kam es erstmals Mitte der 1620er als Philipp IV. 1626 einen Wettbewerb ausrief, an dem Carducho, Cajés, Velázquez und Angelo Nardi teilnahmen.<sup>235</sup> Alle vier Maler mussten zu dem gleichen Thema, der Vertreibung der Mauren durch Philipp III., ein Historienbild malen.<sup>236</sup> Dieser Auftrag sollte als Basis für den Vergleich der Talente dienen, wobei das Siegerbild im Nuevo des Alcázars aufgenommen werden sollte. Als Jury wurden Maino und Crescenzi bestimmt. Velázquez gewann den Wettstreit und wurde mit der Position eines "ujier de cámara" bedacht, seiner ersten Position im königlichen Haushalt. Keines der Gemälde ist erhalten und einzig der Bildentwurf des Hauptkonkurrenten Carducho, sowie die Beschreibung des Werkes Velázquez durch Palomino, zeugen von diesem Wettstreit<sup>237</sup>. Ob die Arbeit des Velázquez wirklich überzeugen konnte oder nur durch das Wohlwollen der beiden Juroren gewonnen hatte, die mit der „moderner Malerei“ sympathisierten, ist daher nicht nachzuvollziehen.<sup>238</sup> Auch ohne malerische Zeugnisse zeigt diese Begebenheit die Spannungen zwischen den konservativen und modernen Kunstströmungen und sie bestätigt, wer in künstlerischen Angelegenheiten am spanischen Hof tonangebend war. Hatte doch mit der Wahl des Velázquez durch Maino und Crescenzi das Moderne über die Althergebrachte gesiegt.

Einen besonderen und weitreichenden Impuls in der zeitgenössischen spanischen Malerei stellte der Besuch Rubens am spanischen Hof im Jahr 1628 dar. Aus verschiedenen Quellen ist überliefert, dass sich der flämische Künstler während seines neunmonatigen Aufenthaltes oft in der Gesellschaft des Königs und des Velázquez aufgehalten habe. Für beide Männer bedeutete diese Begegnung einen Wendepunkt, für Phillip in seiner Karriere als Mäzen, für Velázquez als Maler“.<sup>239</sup> Velázquez

---

wie er könne nur Köpfe malen und keine gesamten Kompositionen, also Historien. Vgl. Orso 1993, S. 46., vgl. Brown 1998, S. 115f.

<sup>235</sup> Nardi wurde 1625 als unbezahlter Maler bei Hof aufgenommen. Wieso González nicht an dem Wettbewerb teilnahm ist unklar, entweder wurde er als Porträtist nicht als dafür geeignet angesehen, beziehungsweise war er zu diesem Zeitpunkt bereits erkrankt. González starb Ende 1627. Vgl. Orso 1993, S. 51.

<sup>236</sup> Diese Episode verdeutlicht mehrere interessante Aspekte. So zeigt sie die vorrangige Bedeutung und den Stellenwert, den die Darstellung eines Historienbildes am spanischen Hof in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte. Auch in Spanien galt das Historienbild als primäre Disziplin unter den Gattungen, daher mussten sich auch in ihr die Konkurrenten bei Hof messen. Das Thema „Die Vertreibung der Mauren“ entsprach einem Ereignis der jüngsten Vergangenheit. Auf Anraten Lermas ließ Phillip III. 1609 die Mauren endgültig aus Spanien vertreiben. In der Verherrlichung dieser Aktion, die dem Land nachweislich wirtschaftlichen Schaden zufügte, zeigt sich wie wichtig nach wie vor das Thema des Kampfes um den rechten Glauben und die Einheit der iberischen Halbinsel im spanischen Verständnis verankert war.

<sup>237</sup> Vgl. Palomino, S. 146f.

<sup>238</sup> Vgl. Orso 1993, S. 47.

<sup>239</sup> Brown/Elliott 2003, S. 45.

anschließender Italienaufenthalt, zu dem der spanisch Künstler drei Monate nach Rubens Abschied aufbrach, kann als direkte Auswirkung gesehen werden, als Inspiration sich mit den zeitgenössischen italienischen Strömungen auseinander zu setzen und nicht nur mit den Meisterwerken der eigenen Sammlungen. Es ist davon auszugehen, dass Rubens Anwesenheit den König, Olivares und Velázquez stimulierte im Bereich der Künste einen moderneren und aufwendigeren Hofstil auszuarbeiten.<sup>240</sup>

Fokussiert auf einen Raum geben die drei Bildprogramme des Salón de Reinos einen interessanten Einblick über das malerische Spektrum am spanischen Hofe. Brown sieht in der Zuteilung der Bildaufträge für die insgesamt siebenundzwanzig Bilder einen Spiegel der vorherrschenden künstlerischen Strömungen.<sup>241</sup> Die jeweils eigenständige Ausführung durch die insgesamt acht Maler, lässt aber auch die unterschiedliche Qualität der Künstler erkennen. Dadurch dass die einzelnen Bilder nicht der Gesamtproduktion einer von einem Meister geführten Werkstatt entstammen, kommen die Niveauunterschiede bei einigen der Arbeiten allzu deutlich zum Tragen. So äußerte sich bereits Monanni ironisch, geringschätzig über das Können der beteiligten Maler.<sup>242</sup> Zu einer ähnlichen Einschätzung dürfte Rubens bei seinem zweiten Aufenthalt in Spanien gekommen sein, der dem Bericht Pachecos zufolge kaum Kontakt mit den anderen Malern hatte, während ihn mit Velázquez eine enge Freundschaft verband, die auf dessen „großes Talent und seine Zurückhaltung“ zurück zu führen sei.<sup>243</sup> Neben der Auftragsdichte des Velázquez zu dieser Zeit und dem kurzen Entstehungszeitraum des Bildensembles von nur eineinhalb Jahren, ist der Aspekt eines „karitativen Gedankens mäzenatischer Förderung“<sup>244</sup> interessant mit einzubeziehen, der hier eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben mag.

Einen unerwartet großen Auftrag erhielt Francisco de Zurbarán<sup>245</sup>, der führende Maler Sevillas, der jedoch nicht mit dem Madrider Hof verbunden war. Er wurde mit der gesamten Serie der Herkulestaten, sowie einem der Schlachtenbilder „Verteidigung von Cardiz“ beauftragt. Seine Berufung geht wahrscheinlich auf Velázquez zurück, der die

---

<sup>240</sup> Vgl. Held/Schneider 1993, S. 286.

<sup>241</sup> Brown 1998, S. 119-123.

<sup>242</sup> Vgl. Brassat 2003, S. 328.

<sup>243</sup> Vgl. Palomino 1987, S. 147.

<sup>244</sup> Brassat 2003, S. 328. So weist auch Carducho in seinen theoretischen Schriften auf die Abhängigkeit der Künstler von der Gunst des Monarchen hin.

<sup>245</sup> Zurbarán, etwa gleich alt wie Velázquez, lebte in Sevilla und war erst um 1630 zum Hofmaler ernannt worden. Für die Ausführung der Arbeiten im Buen Retiro kam er nach Madrid und kehrte nach deren Fertigstellung wieder nach Sevilla zurück.

Beziehungen zu seiner Geburtsstadt durch seinen Schwiegervater Pacheco aufrecht erhalten hatte.<sup>246</sup> Auf Velázquez entfiel gemäß Brown ebenfalls ein großer Anteil mit den fünf Reiterporträts und der „Übergabe von Breda“. Diese Ansicht ist jedoch zu relativieren, da bei den drei Reiterbildnissen, dem des Philipps III., der Margarethe von Österreich und der Isabella von Bourbon die Zuschreibung und Datierung nicht eindeutig geklärt sind. Lopera geht bei diesen Porträts von einer Teilnahme einer anderen Hand aus. Bezüglich der Datierung nimmt er an, dass die drei Arbeiten bereits vor 1629 für den Alcázar entstanden sind und es erst nach dem Entschluss, diese Werke in den Salón de Reinos zu transferieren zu einer Adaptierung der schon bestehenden Arbeiten durch Velázquez gekommen ist.<sup>247</sup> Somit gehen lediglich die Porträts Philipp IV.<sup>248</sup> und Balthasar Carlos, sowie „Die Übergabe von Breda“ als eigenhändige Werke auf Velázquez zurück. Der Großteil der verbleibenden Bilder wurde der „alten Garde“<sup>249</sup>, also Malern, die bereits unter Philipp III. als Hofmaler tätig waren und deren Schüler zugeteilt. Dazu gehörten Eugenio Cajés<sup>250</sup>, Vicente Carducho und sein Schüler Félix Castello, der ein getreuer Schüler war und während seiner gesamten Schaffensperiode nicht vom Stil seines Lehrers abgewichen war. Ein weiterer Auftrag ging an Jusepe Leonardo, der offensichtlich stark von Cajés beeinflusst war, sich aber interessanter Weise während der Arbeit für den Salón de Reinos, verstärkt mit Velázquez auseinandersetze. So ist in seinem Bild „Die Übergabe von Jülich“ ein Nacheifern des Stils Velázquez erkennbar. Nach der Arbeit für den Buen Retiro, erhielt Leonardo zwar noch gelegentlich Aufträge der Krone, für die Nachfolge von Carducho 1638 wurde er jedoch abgelehnt.<sup>251</sup> An diese Gruppe der Künstler, die eng verbunden mit einem konservativen Stil waren, gingen acht der insgesamt zwölf Schlachtenbilder. Den Zuschlag für die restlichen zwei Bilder erhielten Maino mit der „Wiedereroberung Bahias“, sowie Antonio de Pereda mit der „Entsetzung von Genua“. De Pereda war ein Außenseiter am spanischen Hof. Mit dreiundzwanzig war er der jüngste der engagierten Maler. Seine außergewöhnlichen Fähigkeiten im Bereich des Stilllebens dürften die Aufmerksamkeit seines späteren Förderers Crescenzi hervorgerufen haben, mit dessen Protektion er auch den Auftrag für den Salón de Reinos erhielt. Durch den Tod Crescenzis 1635 verlor der Künstler weitere Möglichkeiten bei Hof.

---

<sup>246</sup> Vgl. Brown 1988, S. 109.

<sup>247</sup> Vgl. Lopera, S. 103-105.

<sup>248</sup> Selbst bei dem Reiterporträt Philipp IV. besteht die Möglichkeit, dass es früher entstanden ist.

<sup>249</sup> Brown 1998, S. 119-121.

<sup>250</sup> Da Cajés schon vier Monate nach Beginn der Arbeiten verstarb, übernahmen seine Assistenten Antonio Puga und Luis Fernández die Ausführung. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 121.

<sup>251</sup> Vgl. Brown 1991, S. 147.

Sollte Velázquez tatsächlich, wie es auch Justi anführt<sup>252</sup>, mit der Auftragsverteilung betraut gewesen sein oder zumindest daran mitgewirkt haben, so bedeutet das, dass Velázquez seinen einstigen beziehungsweise aktuellen Rivalen großzügig Aufträge zukommen hat lassen, vor allem Carducho mit drei Historienbildern. Dies ist umso beachtlicher, als Carducho Jahre nach dem königlichen Bilderwettstreit im Alkázar die alte Rivalität wieder aufleben ließ. In seinen „Dialogues“, die 1633 publiziert wurden, also nur ein Jahr vor dem großen Gemeinschaftsprojekt im Buen Retiro, attackierte Carducho Velázquez mehrmals. Im Besonderen warf er ihm vor zu realistisch und zu unordentlich zu malen und in seiner Arbeit viel zu sehr von einer natürlichen Leidenschaft als von Studien bestimmt zu sein.<sup>253</sup> Somit entstand im Salón de Reinos hinsichtlich der Schlachtenbilder eine neue Arena des Wettkampfes, in der Velázquez und Maino dem starren zweiteiligen Bildkonzept der alten Garde ihre lebendige und dramatische Historia entgegensetzten.

Über diesen engen höfischen Mikrokosmos hinaus, war die Wahl von acht spanischen Malern aber vor allem von weitreichender politischer Bedeutung. Ist sie doch ein Zeichen breiter nationaler Stärke auf künstlerischem Gebiet. Spanien war in den Jahrzehnten zuvor in der Kunst das empfangende Land, wie der immense Kunstimport aus Italien und Flandern unter Karl V. und Phillip II. gezeigt hat. Mit dieser beeindruckenden Demonstration zeitgenössischer spanischer Kunst konnte erstmals an prominenter Stelle ein Wendepunkt signalisiert werden. Aber nicht nur hinsichtlich der Vergangenheit konnte Stärke bewiesen werden. So bildete der Salón de Reinos auch ein bedeutsames Gegengewicht zu den Kunstwerken internationaler Provenienz in den restlichen Galerieräumen des Buen Retiros.

Wie ist es zu erklären, dass trotz der Vorliebe für eine moderne expressivere Malweise, die bei allen Hauptverantwortlichen, Maino, Crescenzi, Velázquez und Olivares, gegeben war, die überwiegende Anzahl der Historienbilder in einem starren, konservativen Stil verhaftet blieb? Diese Frage soll mit den Erkenntnissen aus dem nächsten Kapitel beantwortet werden.

---

<sup>252</sup> Vgl. Justi, S. 346.

<sup>253</sup> Vgl. Stoichita 1999, S. 120f.

### 3.2.6. Wahl und Gestaltung des Programms – Vergebene Chancen

Wie bereits gezeigt werden konnte, tendierte die Palastdekoration unter Phillip IV. eher zu einem losen Ensemble von Gemälden, die zwar bestimmten Themen verpflichtet waren, ganz im Gegensatz zu den italienischen, französischen und englischen Beispielen der gleichen Epoche, jedoch weder ein stringentes Ideenkonzept, noch ein formal raumübergreifendes Programm aufweisen konnten. Der Salón de Reinos ist in diesem Zusammenhang als eine grundlegende Neuerung im spanischen Gestaltungskonzept zu erkennen. So verfügte der Saal über eine komplexe Gedankenstruktur. In vier Programmebenen, die sich auf einander beziehen, wird die Größe und Stärke Spaniens unter Phillip IV. präsentiert. Die Decke des Saals ist in den Gewölbezwicken mit den vierundzwanzig Wappen, der damals zur Krone gehörenden Reiche, verziert. Dieser Umstand gab diesem Saal auch seinen Namen und demonstrierte in emblematischer Weise die weltumspannende Größe Spaniens, sowie die Bedeutung und Würdigung jedes einzelnen Herrschaftsgebietes innerhalb der Krone. Die Dekoration der aufgehenden Wände erfolgte mit Ölgemälden, die sich aus drei komplementierenden Bildzyklen zusammensetzen. So zeigen die Stirnwände Reiterporträts des herrschenden Königspaares und dem Thronfolger, sowie die der königlichen Eltern (Abb. 33). Mit der Darstellung von drei Generationen spanischer Habsburger, wird sowohl auf die Legitimation der Herrscherdynastie hingewiesen, als auch deren Kontinuität unter Beweis gestellt. In den zehn Gemälden zu den Taten des Herkules, die die Längswände oberhalb der Fenster schmückten, kann eine Referenz an die errungenen Siege und Taten der Monarchie gesehen werden, als auch eine Reverenz gegenüber den spanischen Habsburgern, die sich hinsichtlich des Ursprungs ihrer Ahnenreihe auf Herkules bezogen.<sup>254</sup> Den Schwerpunkt der Ausgestaltung bildeten die zwölf Schlachtendarstellungen, die die großen Siege veranschaulichten, die von den Armeen Philipps IV. in den letzten vierzehn Jahren, also während seiner bisherigen Regentschaft, errungen wurden. Sie sollten die Unbesiegbarkeit der spanischen Armee demonstrieren.

Bemerkenswert ist die Kürze der Zeit in der die Erarbeitung des Programms und die anschließende Umsetzung dieses Dekorationsensembles vorangetrieben wurden. Da die Dokumentlage diesbezüglich sehr dünn ist, müssen hier anhand einer weniger Nachweise, die Vorgänge rekonstruiert werden. In einer anonymen Beschreibung von

---

<sup>254</sup> Der Bezug zu diesem antiken Helden wurde auch von anderen regierenden europäischen Herrschergeschlechtern als Legitimation ihrer Macht herangezogen. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 119.



Anfang Dezember 1633 über die bereits dekorierten Räume des Palastes fehlt jeglicher Bezug auf den Saal der Reiche. Aus einer Äußerung des Carducho ebenfalls Ende 1633 ist zu entnehmen, der Saal wäre dazu konzipiert große Gemälde aufzuhängen, jedoch enthält sie keine weiteren Informationen hinsichtlich der Inhalte. So ist davon auszugehen, dass es Ende 1633 noch kein definitives Programm beziehungsweise Aufträge gegeben hat.<sup>255</sup> Die ersten nachweisbaren Zahlungen in Bezug auf die Gemälde datieren Mitte Juni 1634 und betreffen die Serie der „zwölf Taten des Herkules“. Der Umstand, dass die Anzahl der Herkulesgemälde in der Folge auf zehn reduziert wurden und dass der Schlachtensieg der Insel St. Martin erst im September 1633 in Madrid bekannt war, lassen auf einen Planungszeitraum Frühjahr 1634 schließen. Wobei die Änderung bei den Herkulesarbeiten darauf hinweist, dass das Konzept selbst im Laufe des Jahres 1634 noch nicht verbindlich war und auch während der Ausführung größere Änderungen vorgenommen wurden.<sup>256</sup> Den Zeitpunkt der Fertigstellung der Arbeiten markiert ein Bericht des toskanischen Gesandten Bernardo Monanni Ende April 1635, indem er alle Schlachtenbilder auflistet. Wie beim gesamten Bau des Palastes wurden auch hier allzu schnell und unbedacht Entscheidungen getroffen, die dann wieder verworfen beziehungsweise abgeändert werden mussten. So ist die Dekoration des Salón de Reinos ein weiteres Projekt bedeutenden Ausmaßes des Olivares, das ohne gründliche Planung, in kürzester Zeit umgesetzt werden musste.

Über die genaue Erarbeitung der Bildprogramme fehlen ebenfalls die Unterlagen. Wie schon Justi anführte, wird Olivares als Initiator und maßgeblich für das Bildprogramm erachtet. Ihm zur Seite dürfte Maino gestanden haben<sup>257</sup>, sowie Olivares engster Vertrauter aus den Sevillanischen Tagen, Francisco de Rioja. Dichter, Antikenkenner, juristisch und theologisch gebildet führte er die Bibliothek des Conde Duques und des Königs. Es ist anzunehmen, dass die Erarbeitung des Ideenprogrammes auf ihn zurückgeht. Nicht nur war Rioja in Sevilla unter Pacheco zu einem wichtigen Berater in ikonographischen Fragen geworden und hat letzteren bei der Entwicklung religiöser Kompositionen unterstützt, auch für den Buen Retiro kann seine konzeptuelle

---

<sup>255</sup> Vgl. Lopera 2005, S. 93.

<sup>256</sup> Auf Grund verschiedener Zahlungen geht Lopera jedoch davon aus, dass die ersten Bildaufträge bereits in den ersten Monaten 1634 in Auftrag gegeben wurden. Vgl. Lopera 2005, S. 108, Anm. 23.

<sup>257</sup> Sowohl Justi als auch Lopera weisen auf Maino als Berater für die Konzeption des malerischen Programms hin. Vgl. Justi 1933, S. 346, Lopera 2005, S. 122.

Mitarbeit nachgewiesen werden.<sup>258</sup> Bei der künstlerischen Umsetzung ist dem Velázquez, als erstem Hofmaler des Königs, eine führende Rolle einzuräumen. In seiner aufsichtsführenden Funktion dürfte er für die Auftragsvergabe an die unterschiedlichen Künstler als auch für die Koordination der einzelnen Arbeitsschritte verantwortlich gewesen sein. Nach den Einschätzungen Justis hingegen wäre dem meistbegünstigten Hofmaler jedoch die Dekoration des gesamten Saals zugefallen, „wie in Versailles Le Brun“<sup>259</sup>. Damit spricht der Kunsthistoriker einen heiklen Punkt in der Genese der Ausstattung an. Denn wie all die anderen Ausstattungsprogramme zeigen, die ungefähr gleichzeitig mit dem Salón de Reinos entstanden sind, lag die Gesamtverantwortung in der Ausführung jeweils in der Hand eines Meisters, sei es Rubens, Cortona oder Le Brun. Warum also nahmen die Entscheider eine teilweise mindere Qualität und einen antiquierten Malstil in Kauf, wenn der erste Hofmaler den Vorstellungen der Auftraggeber zur Gänze entsprochen hätte?

Dass der spanische Hof unter Philipp IV. einer Gesamtbeauftragung grundsätzlich nicht abgeneigt war, zeigt das Projekt der Ausgestaltung des Torre della Parada mit dem Rubens fast zeitgleich betraut wurde.<sup>260</sup> In Spanien waren hingegen die Voraussetzungen für eine arbeitsteilige Werkstatt unter Aufsicht eines Meisters nicht geben und während Rubens bereits seit Beginn der 20er Jahre mit derartigen Großaufträgen konfrontiert war, fehlte Velázquez jegliche Erfahrung darin, sowohl im Führen einer Werkstatt, als auch in der Abwicklung eines Großauftrages.<sup>261</sup> Dem kann entgegen gehalten werden, dass ein Freispielen des Hofmalers von anderen Agenden eine stärkere Beteiligung seiner Person bei den Schlachtenbildern ermöglicht hätte und damit das Schaffen dieses Erneuerers der spanischen Kunst stärker präsent gewesen wäre. Velázquez war gleichzeitig mit der Neuordnung der königlichen Kunstsammlung betraut, sowie mit der Gestaltung der *Pieza de los Bufones*, für die er 1634 sechs Bilder von Narren und Hofzwergen lieferte.<sup>262</sup> Wolfgang Brassat fasst die Gründe für die Auftragsvergabe an eine Vielzahl von spanischen Künstlern überzeugend zusammen. Neben den Argumenten einer aufgeteilten Förderung spanischer Maler, war, wie bereits gezeigt, eine breit gefächerte Präsenz

---

<sup>258</sup> In einem Vertrag von April 1635 für die Ausgestaltung der Ermitage von San Jerónimo wird Rioja als Verantwortlicher für das künstlerische Programm genannt. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 200.

<sup>259</sup> Vgl. Justi 1933, S. 346.

<sup>260</sup> Die Ausstattung des nördlich von Madrid gelegenen königlichen Jagdschlusses war Ende 1636 an Rubens in Auftrag gegeben worden.

<sup>261</sup> Vgl. Brassat 2003, S. 329.

<sup>262</sup> Vgl. Warnke 2005, S. 86, Die Narrentreppe lag die im Südflügel, dem Flügel der Königin im Buen Retiro.

spanischer Kunstproduktion ein wichtiges politisches Statement. Mit seinem Hinweis auf die Schaffung eines Beglaubigungskonzeptes, das dadurch erfolgte, dass die errungenen Schlachtensiege, durch viele Stimmen berichtet wurden, führt er einen weiteren interessanten Aspekt hinzu. So verkündeten unterschiedliche Boten, im übertragenen Sinn, von den weltweiten Erfolgen des Königs, die damit zu einer „Vielfalt der Stimmen als Beglaubigungsmittel der ‚historia‘“<sup>263</sup> herangezogen wurden.

Die grundsätzlichen Programmpunkte wie die Demonstration der Reichswappen, die Darstellung der zwölf größten Schlachten, sowie der dynastische Bezug auf den Hercules Hispánicus, kamen bereits als zentrale Themen in der Inszenierung des Begräbnisses von Karl V., 1558 in Brüssel vor. Desgleichen gestaltete sich die Ausstattung des gigantischen Grabmals von Philipp II. 40 Jahre später, das die Stadt Sevilla dem verstorbenen König zu Ehren symbolisch in der Kathedrale von Sevilla errichten ließ.<sup>264</sup> Es liegt nahe, dass Olivares auf diese bereits traditionelle Herrschersymbolik zurückgriff und damit Philipp IV. in direkter Linie mit diesen Größen der spanischen Monarchie verband. Die Ausstattung des Saals der Reiche diente neben der Verherrlichung des Königs, aber vorrangig der des Conde Duques. In ihr ist eine Verteidigung des Regimes Olivares zu sehen, der damit einer immer schärfer werdenden Kritik an seiner Politik entgegenwirken wollte. Wie es Justi so treffend in Bezug auf den Thronsaal formulierte, kann der Unmut über staatliche Repressionen vertrieben werden, „sobald es gelingt, durch das Phantom des Imperialismus den Nationalgeist aufzuregen.“<sup>265</sup> Wobei der Begriff des Imperialismus hinsichtlich der Situation Spaniens eindeutiger zu beschreiben ist, handelt es sich in der Außenpolitik Spaniens unter Phillip III. und Phillip IV. doch stark um eine Politik des Containments. Vorrangig ging es um den Machterhalt, auch wenn die großartigen Siege des Jahres 1625 kurzzeitig Weltmachtphantasien auslösten.<sup>266</sup> Mit seiner Aussage trifft Justi präzise die Situation Spaniens im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, die wohl geprägt war durch die eigene

---

<sup>263</sup> Brassat 2003, S. 330.

<sup>264</sup> Das Konzept hierfür war von dem Kanoniker der Kathedrale von Sevilla, Francisco Pacheco entwickelt worden. Vgl. Brown 2003, S. 161. Weiter kann die Anwesenheit des damals 15 jährigen Francisco de Rioja bei diesem Ereignis nachgewiesen werden. Vgl. Ebenda, S. 200.

<sup>265</sup> Vgl. Justi 1933, S. 349. Klar ist aus diesen Worten der Bezug zu der aktuellen politischen Situation in Deutschland zu erkennen, die der Philosoph und Kunsthistoriker beim erstmaligen Erscheinen seines Buches über Velázquez 1888 vor Augen hatte. Mit 1884/1885 begann die deutsche Kolonialpolitik in Afrika, nachdem 1871 das Deutsche Reich gegründet worden war.

<sup>266</sup> Vgl. Bennassar/Vincent, S. 108f.

politische Erfahrung des Kunsthistorikers<sup>267</sup>, und verweist damit auf die beiden wesentlichen Leitgedanken in der vorliegenden königlichen Ausstattung, die der nationalen Einheit und der militärischen Stärke.

Das für Olivares so wichtige Thema der Waffenunion scheiterte bereits 1626 auf Grund des Widerstandes der Königreiche Kataloniens, Valencias und besonders Aragon.<sup>268</sup> Trotz dieses Misserfolgs lag Olivares Bestreben weiterhin in einer Zentralisierung des Reiches.<sup>269</sup> Die Vereinigung der vierundzwanzig Reichswappen in der Deckengestaltung ist ein bedeutendes Signal in diese Richtung. Die Wappen, der für die Union wichtigsten Krondomänen, wurden an den prominentesten Stellen im Saal positioniert, um auf ihre vorrangige Bedeutung hinzuweisen, Valencia, Sizilien und Flandern in der Mitte der nördlichen Deckenseite, Katalonien, Neapel und Mailand in der Mitte der gegenüberliegenden Seite. An der westlichen Stirnseite waren über dem Thron neben Kastilien-Leon, Aragon positioniert, während auf der Südseite des Saales, auf Navarra und Portugal hingewiesen wurde. Wie eine geplante Quotenregelung für die Truppenstärke der Waffenunion 1625 zeigt, liegt die vorgesehene Quote für Kastilien bei weitem über den anderen Krondomänen, gefolgt von Katalonien, Portugal und Neapel.<sup>270</sup> Aragon hingegen dürfte auf Grund seiner politisch sensiblen Position die Stelle neben Kastilien-Leon zugeordnet worden sein.<sup>271</sup> Aber auch die Schlachtenbilder stellten einen wesentlichen Hinweis in Richtung der Waffenunion beziehungsweise einer Zentralisierung dar. Waren doch acht der gezeigten Schlachten zur Verteidigung der europäischen Krondomänen geschlagen worden, wenn auch im weiteren Sinne.<sup>272</sup> Die einzig direkte Bedrohung der iberischen Halbinsel war der Angriff auf Cadiz. Die bildliche Gestaltung der Schlachtenerfolge vergegenwärtigte die Errungenschaften und die Notwendigkeit, die solch einer die Krondomänen übergreifenden Vereinigung, entsprangen. Unter ihnen wurden alle fünf Einsätze des Jahres 1625, dem „annus

---

<sup>267</sup> Aus Justis Worten kann der Bezug zur eigenen politischen Situation in Deutschland gesehen werden, die der Philosoph und Kunsthistoriker vor Augen hatte. Erstmals erschien seines Buches über Velázquez 1888, mit 1884/1885 begann die deutsche Kolonialpolitik in Afrika, nachdem 1871 das Deutsche Reich gegründet worden war.

<sup>268</sup> Vgl. Elliott 1988, S. 275.

<sup>269</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 179.

<sup>270</sup> Angabe der Mannstärken, die von den einzelnen Reichen für ein Gemeinschaftsheer zu stellen wären: Kastilien 44.000, Katalonien, Portugal und Neapel jeweils 16.000, Flandern 12.000, Aragon 10.000, Mailand 8.000, Sizilien und Valencia jeweils 6.000, alle anderen Dominien wurden nicht einzeln angeführt. Vgl. Elliott 1988, S. 248.

<sup>271</sup> Vgl. ebenda 1988, S. 271, Pfisterer 2002, S. 216f.

<sup>272</sup> Durch das Eingreifen in Genua, das den Verbündeten gegen den Angriff der Franzosen unterstützte, wurde die Kommunikationsverbindung zu Mailand gesichert, die drei Schlachten am Rhein des Jahres 1633 dienten ebenfalls der Sicherung des Nachrichtenverkehrs und des Truppennachschubs.

mirabilis“ der spanischen Streitkräfte gezeigt. Die militärischen Triumphe dieses Jahres dienten dem Conde Duque als wichtigstes Argument in den Verhandlungen um die Waffenunion 1626. Besonders ist in diesem Kontext die „Wiedereroberung Bahias“ hervorzuheben, die ebenfalls auf den Aspekt eines vereinten Einsatzes der kastilischen und portugiesischen Armeen hinweist.<sup>273</sup> In diesem Saal konnte Olivares seiner Vision, wie er sie bereits in seinem Großen Memorandum 1624 festgehalten hatte, Gestalt verleihen. Darin verweist er gegenüber dem König auf eine geheime Vorgangsweise um die Königreiche Spaniens unter der Regierung und den Gesetzen Kastiliens zu vereinen. Er schließt diese Äußerungen mit den Worten, dass wenn seine Majestät dies erreicht, er der mächtigste Prinz der Welt wäre.<sup>274</sup> Der Saal der Reiche wird damit zu einer Veranschaulichung dieser Vereinigung der Reichsteile unter der Führung des Monarchen.

Das ausgiebige Feiern der Schlachtensiege, die bis auf die Verteidigung von Cadix außerhalb der Spanischen Halbinsel stattfanden gehörte zu einem wichtigen Teil der Selbstinszenierung der königlichen Erfolge. Im übertragenen Sinn wurden die „auf fremden Boden“ stattfindenden Triumphe an den spanischen Hof geholt. Neben öffentlichen Feierlichkeiten und Festen, war die literarische Verarbeitung von Schlachtensiegen das beliebteste Medium der Propagandapolitik unter Olivares. So schreibt Justi, „Nichts könnte populärer sein. Madrid war gewohnt, sich für seine Ablegenheit vom Schauplatz der Völkerschlachten Mitteleuropas zu entschädigen, indem es die Vorgänge auf der Bühne an sich vorbeiziehen ließ.“<sup>275</sup> Der Sieg von Fleurus 1622 und die beiden wichtigsten militärischen Entscheidungen in Bahia und in Breda 1625 waren umgehend als Theaterstücke beauftragt worden.<sup>276</sup> „El Brasil restituido“ von Lope de Vega, sowie Calderóns „El sitio de Bredá“ kamen damit schon kurz nach Eintreffen der Nachricht in Madrid am Hof zur Aufführung.<sup>277</sup> Das Zelebrieren militärischer Triumphe ist, wie bereits gezeigt, die zentrale Idee in der spanischen Repräsentationstradition der unterschiedlichsten Gattungen. In so konzentrierte Form wie darauf im Salón de Reinos hingewiesen wird, geht es jedoch über eine Apologie des

---

<sup>273</sup> Die von Brown/Elliott vorgeschlagene Interpretation im Schlachtenbild von Bahia in den Personen des verletzten Soldaten und der sich ihm widmenden Frau im linken Bildvordergrund, einen spanischen Soldaten und eine zurückgekehrte portugiesische Siedlerin zu sehen, kann nicht eindeutig nachgewiesen werden. Diese Auslegung wäre, wie es die Autoren auch anführen, ein weiteres starkes Symbol einer „Vereinigung der Herzen“ der Kronländer. Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 197.

<sup>274</sup> Die diesbezügliche Textpassage ist in der englischen Übersetzung in Elliott 1988, S. 197, abgedruckt.

<sup>275</sup> Justi 1933, S. 343. Justi führt an dieser Stelle noch weitere literarische Schlachtenbearbeitung an.

<sup>276</sup> Vgl. Brown 2003, S. 171-173; „Der Sieg bei Fleurus“ wurde in einem Theaterstück von Lope de Vega „La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba“ verarbeitet.

<sup>277</sup> Justi führt daneben noch weitere Stücke an.

Königshauses hinaus. Neben einer zusätzlichen Rechtfertigung Olivares gegenüber seinen Kritikern, soll hier vor allem die Stärke der spanischen Armee und ihre Unbesiegbarkeit demonstriert werden.

Um zu zeigen wie breit die Streitkräfte aufgestellt sind, wird, abgehend von der bis dahin üblichen Repräsentation, nicht mehr der Herrscher im Vordergrund der Gemälde gezeigt, sondern die jeweiligen Generäle. Diese Innovation entspricht der Entscheidung des Olivares, den Monarchen von den Kriegsschauplätzen fernzuhalten.<sup>278</sup> Dabei ging es ihm um den Schutz des Herrschers, um die Kontinuität des Reiches und darum seine gesicherte Position nicht zu gefährden. Als Zeichen, dass Philipp IV. durch die Kraft seiner Autorität überall im Reich durch seine Stellvertreter präsent war, wird er selbst in einem Reiterporträt auf der Stirnseite des Saals mit dem Kommandostab dargestellt. Der Kommandostab als Zeichen der herrschaftlichen Vertretung und Legitimation zieht sich wie ein roter Faden durch alle Schlachtenbilder und verbindet diese. Mit der porträthaften Präsentation von acht großen Feldherrn, wird ein eindeutiges Zeichen der Mächtigkeit der spanischen Militärpräsenz vermittelt. Wie viel mehr es sich dabei aber um die Aufrechterhaltung beziehungsweise Schaffung eines Mythos handelte, als um realpolitisch Fakten, zeigt die Tatsache, dass hier Schlachtensiege vorgezeigt wurden, die zum Zeitpunkt der Entstehung der Bilder bereits ihre Gültigkeit verloren hatten. Der „Sieg“ von 1629 auf der kleinen karibischen Insel S. Christobal, bei dem englische und französische Siedler vertrieben wurden, war bereits kurze Zeit danach bedeutungslos, da die Siedler wieder zurückkehrten und ihre Plantagen in Besitz nahmen. Aber auch die Rückeroberung Bahías in Brasilien von den Holländern, ein bedeutender militärischer Erfolg in den Kolonien, war zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes gegenstandslos, da die Holländer ab 1630 Bahia wieder für sich vereinnahmen konnten.<sup>279</sup> Beide Ereignisse wurden jedoch im Salón de Reinos zu bedeutenden Triumphen hochstilisiert. Die Äußerung Matthias Pfaffenbichlers „[j]e fragwürdiger ein Sieg von seiner militärischen Seite war, umso stärker musste er oft propagandistisch gefeiert werden“<sup>280</sup>, findet in diesen Arbeiten ihre eindeutige Bestätigung.

Bis auf zwei Ausnahmen, der „Übergabe von Breda“ und der „Schlacht von Bahía“ folgen alle Bilder in ihrer Komposition dem gleichen Schema, das sich an dem

---

<sup>278</sup> Vgl. Warnke 2005, S. 92.

<sup>279</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 175.

<sup>280</sup> Pfaffenbichler 1999, S. 231.

rigiden Muster der Schlachtendarstellung des 16. Jahrhunderts orientierte, vor allem an den topographisch – analytischen Schlachtenbildern unter Karl V. (Abb. 34). In diesen von der Nachwelt als antiquiert angesehenen Darstellungen wird der siegreiche General jeweils prominent im Bildvordergrund in Lebensgröße meist auf einer Anhöhe dargestellt, von der aus er das Schlachtenmanöver dirigiert. Der Schlachtenvorgang selbst entfaltet sich im Bildhintergrund in der Ferne. Durch diese Bildzweiteilung kommt es zu einer Verkörperung der spanischen Armee durch den siegreichen General und zu einer dokumentarischen Wiedergabe des Standortes, über eine topographisch präzise Hintergrunddarstellung. Ziel dieser Überschaubilder war es, eine möglichst unverfälschte Wiedergabe der historischen Schlacht in ihren taktisch-militärischen Aspekten zu ermöglichen. Dabei wurde vom Künstler auf Schlachtenberichte und Stiche, die oftmals von Militäringenieuren angefertigt wurden, zurückgegriffen. Die direkte Bezugnahme auf die omnipräsenten Tapisserieserien des Tunisfeldzuges und das stark verbreitete Stichwerk des Maarten van Heemskerck evozierte für den Betrachter des 17. Jahrhunderts eine klare Verbindung zur militärischen Macht und Stärke Karls V., der für unbesiegt galt. Demzufolge ist auch das zu diesem Zeitpunkt rückschrittlich wirkende Kompositionsschema der Schlachtenbilder in seiner starken Verankerung in der spanischen Bildtradition zu verstehen. Dass diese Art der Kompositionsvorgabe zusätzlich zu einer vereinheitlichenden Wirkung der Schlachtengemälde geführt hat, ist ein weiteres Argument, dass dem Vorwurf einer veralteten Bildauffassung entgegenzuhalten ist. Die beiden erst genannten Werke, *Bahia* und *Breda*, nehmen in dem Gemäldezyklus eine Sonderstellung ein. Während es sich bei allen anderen Werken nach den Worten Justi eher um eine „Feldherrngalerie“ als um Schlachtenbilder handelte<sup>281</sup>, heben *Bahia* und *Breda* das narrative Moment des Historienbildes hervor. In den Arbeiten beziehen sich die Maler sehr konkret auf Schlüsselmomente in der jeweiligen literarischen Vorlage des Caldéron und des Lope. So wie in den beiden Theaterstücken, zeigen auch die Gemälde neben dem Schlachtensieg, die Herrschertugend der Milde als verbindendes Thema. Wie bereits an Hand des Tapisseriezyklus Karls V., gezeigt, standen Milde, Großmut und Caritas auch in Kriegssituationen für herrschaftliche Tugenden mit denen sich die spanische Monarchie in Verbindung bringen wollte.<sup>282</sup> Bei

---

<sup>281</sup> Justi 1933, S. 347.

<sup>282</sup> Das im Zuge der Gräueltaten des 30-jährigen Krieges sich aber auch eine distanzierende und mahnende Haltung des Künstlers entwickelte, die in den Kriegsdarstellungen zum Ausdruck kam, ist nur allzu verständlich. Bahnbrechend für eine solche kritische Auseinandersetzung und persönliche Stellungnahme im Werk selbst, sind die diesbezüglichen Arbeiten des Peter Paul Rubens. Aber auch für Maino und Velázquez kann hier eine persönliche Stellungnahme angenommen werden.

beiden Arbeiten steht nicht die Genauigkeit und historische Wahrheit der Begebenheit im Vordergrund, sondern es geht um ein Verflechten von Wirklichkeit mit einer Überhöhung politischer, moralischer beziehungsweise christlicher Werte.

„Die Rückeroberung Bahias“ ist aber auch als „Eröffnungsbild“<sup>283</sup> zu verstehen, als eine Art vordergründiger Schlüssel zum Verständnis der restlichen Arbeiten dieses Zyklus (Abb 35). In der Szene des rechten Bildvordergrundes ist der Moment festgehalten, in dem der siegreiche General Don Fadrique das Bildnis des strengen aber gerechten Monarchen enthüllt, der den ihn um Verzeihung bittenden holländischen Kriegsgefangenen die Heimkehr nach Europa ermöglicht. Wichtiger als der Hinweis des königlichen Großmutes, ist die Darstellung des Monarchen und seines Conde Duques in effigie, die Kraft ihrer Stellung überall im Reich präsent waren. Beide Männer werden als Sieger dargestellt, als Bezwinger der am Boden liegenden Personifikationen von Verrat, Häresie und Zwietracht, die damit eine Rechtfertigung, der für das Land so belastenden Kriege darstellen.<sup>284</sup> Die Inschrift „sed dextera tua“<sup>285</sup> über dem Baldachin verweist auf die göttliche Führung der siegreichen Armeen, genauso wie das Überreichen des Palmzweiges durch Minerva an Phillip. Durch das parallele Vorweisen christlicher und mythologischer Symbolik in gleicher Bedeutung, wird hier ganz vehement auf eine göttliche Vorsehung der Unbesiegbarkeit Spaniens hingewiesen. Erstmals reklamiert sich auch der Conde Duque in diesem Bild explizit in die Verantwortung für die siegreichen Taten der Armee, indem er gemeinsam mit Minerva den Lorbeerkranz über das Haupt des Königs hält. In einem Akt unglaublicher Dreistigkeit lässt sich Olivares hier mit der Kriegsgöttin als Urheber von Phillips Siegen gleichstellen.<sup>286</sup> Die „Wiedereinnahme von Bahia“ ist das einzige Historienbild, das eine Verflechtung allegorischer und mythologischer Bildelementen mit einer Schlachtendarstellung aufweist. Es wird damit zu einem Novum in der spanischen Bildtradition. Es zeigt einen möglichen Weg auf, der aber in keinem der anderen Bilder dieses Zyklus aufgenommen wird.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> Justi 1933, S. 349.

<sup>284</sup> In dieser Abbildung kann ein direkter Bezug zu der Bronzeskulptur Phillip II: von Leon Leoni gesehen werden, die vor dem Eingang zum Buen Retiro aufgestellt war. Brown!!!

<sup>285</sup> Diese Stelle des Psalms 43, verweist auf die rechte Hand Gottes, die die Siege beschert hatte.

<sup>286</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 199.

<sup>287</sup> Wie Brown hervorhebt, wurde auch unter Karl V. ein allegorisches Darstellungssystem der herrschaftlichen Macht verwendet, es scheint jedoch, dass es dafür eine parallele Schiene gegeben hat und Allegorien nicht mit Schlachtendarstellungen verbunden wurden. Vgl. Ebenda, S. 158f.



Als eine mythologische Parallele zu den Schlachtenbildern, ist die Bilderserie der Taten des Herkules zu verstehen. Durch die alternierende Hängung der Kriegsszenen mit den Szenen des Herkules, wurden die Siege der Spanischen Armee den zwölf Taten des Herkules gleichgesetzt, was auch in der Anzahl der Schlachtenbilder ausgedrückt wird und somit einer allegorische Überhöhung gleichkommt. In dieser engen Verbindung ist ein weiterer Hinweis bezüglich der Unbesiegbarkeit der spanischen Armee zu sehen. In der Literatur wird die emblematische Darstellung des Herkules in diesem Zusammenhang vorrangig mit der Deifizierung Phillips IV., der sich selbst in der Tradition Karls V. als Hercules Hispánicus darzustellen wünschte, interpretiert.<sup>288</sup> Diese Auslegung ist eindeutig zu unterstützen, so wird seit der Antike Herkules als Symbolfigur für herrschaftliche Tugend und Stärke herangezogen. In der Palastdekoration des 16. und 17. Jahrhunderts wurden an zahlreichen europäischen Höfen ein Abstammungsmythos und die damit einhergehende Legitimation der herrschenden Dynastie evoziert.<sup>289</sup> Mit der Aufnahme in den Götterhimmel nach seinem Tod, wird Herkules zum Symbol der Apotheose des regierenden Herrschers und seiner Nachfahren.<sup>290</sup> All diese Bedeutungsebenen sind im Rahmen der Ausstattung direkt mit den an den Stirnwänden gezeigten Herrscherporträts dreier Generationen spanischer Habsburger zu verknüpfen, aber nicht nur. Die Verflechtung mit den Schlachtensiegen bei der Hängung und die Auswahl der dargestellten Taten, die als Abwehr von äußerer Bedrohungen zu interpretieren sind,<sup>291</sup> können eindeutig mit den Taten der Spanischen Armee in Verbindung gebracht werden. Ein weiteres Augenmerk in diesem Kontext verdient das nur selten dargestellte Thema „Tode des Herkules und seine Auferstehung in den Olymp“ mit dem die Unsterblichkeit des Heroen symbolisiert wird. In der Komposition des Zurbaráns befindet sich der Held in der Pose des in die Knie brechenden Kriegers, wie sie bei antiken Sarkophagen und Statuen zu finden ist (Abb. 36).<sup>292</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass sich der Künstler hier auf eine antike Pathosformel stützt und mit diesem expressiven Bewegungsmotiv auf die kriegerischen Taten der Armee hinweisen möchte. In der Darstellung werden beide Momente des Todeskampfes des Helden zusammen gefasst, das Anziehen des vergifteten Nessoshemdes, sowie der Zeitpunkt der Verbrennung am

<sup>288</sup> Vgl. Brassat 2003, S. 326, vgl. Brown/Elliott 2003, S. 166. Nur in einer Randbemerkung weist Brown darauf hin, dass in der Zahl zwölf ein Echo der Taten des Herkules zu finden sei.

<sup>289</sup> Innerhalb dieser Arbeit ist besonders auf die Person Heinrichs IV. von Frankreich hinzuweisen, der sich in direkter Abstammungslinie mit dem Hercules Gallicus präsentierte.

<sup>290</sup> Vgl. Brown/Elliott 2003, S. 166f.

<sup>291</sup> Vgl. Ebenda, S. 170.

<sup>292</sup> Aby Warburg weist in seinem Memnosyne Atlas auf diese antikische Darstellung hin, die so der Autor in der Renaissance als Pathosmotiv ihren Fortbestand findet.

Scheiterhaufen, auf die die Erhebung in den Olymp folgt. Der Hinweis des in die Knie brechenden Soldaten als Symbol für die spanische Armee in einer Komposition, die die Unsterblichkeit des Helden thematisiert, kann als weiteres Argument herangezogen werden, dass sich das Herkulesmotiv nicht nur auf den Herrscher, sondern auch auf die Taten seiner Armee bezieht.<sup>293</sup> Damit steht die Unsterblichkeit des Herkules als Analogie für die Unbezwingbarkeit der spanischen Truppen.<sup>294</sup>

Gemäß Berichten Monnanis dürften im Herbst 1633 die Vorwürfe gegen Olivares bei Hof einen weiteren Höhepunkt erreicht haben. Dem Conde Duque wurde darin besonders der Verfall des militärischen Ansehens Spaniens zu Last gelegt. Mit den Darstellungen von vier Schlachtensiegen des Jahres 1633 sollte der Versuch unternommen werden, an die militärischen Erfolge des Jahres 1625 anzuschließen und damit die Angriffe bei Hof zu widerlegen. In der Phase, als der militärische Niedergang bei Hof augenscheinlich wurde, musste der Mythos der Unbesiegbarkeit der spanischen Armee aufrecht erhalten werden. Der Thronsaal des Salón de Reinos schien der optimale Ort dafür zu sein.

Interessant ist in der Umsetzung der Ausstattung des Salón de Reinos die Gradwanderung zu beobachten, die zum Einen den engen Anschluss an die spanische Tradition sucht und zum Anderen klare Brüche mit dieser aufweist, um Modernität und Öffnung des rigiden Hofstils zu signalisieren. Auf das Aufnehmen einer italienischen Manier bei der architektonischen Raumkonzeption wurde bereits hingewiesen. Die inhaltliche Verflechtung von vier durchgängigen Programmebenen, die auch eine formale Vereinheitlichung aufweisen, sind weitere Aspekte, die auf ein ansatzweises Übernehmen zeitgenössischer Einflüsse europäischer Saaldekoration hinweisen. Eine durchgängige Umsetzung erfolgte jedoch nicht. Von der Schwierigkeit die Werke von acht unterschiedlichen Künstlern als ein Ganzes wirken zu lassen und dem Versuch es über eine weitgehend einheitliche Bildkonzeption, nämlich der Zweiteilung des Bildaufbaus, zu realisieren war bereits die Rede. Dennoch kam es zu Heterogenitäten, die sich bei durchdachter Organisation leicht hätten vermeiden lassen, wie zu unterschiedlichen Bildabmessungen, uneinheitlichem Maßstab der Vordergrundfiguren oder dem Fakt, dass

---

<sup>293</sup> Bezogen auf den Gesamtkontext ist die Pose des in die Knie Brechens hier nicht als Zeichen von Schwäche zu interpretieren.

<sup>294</sup> Die hier dargelegte Annahme wurde von der Forschung bis dato nicht überprüft. Vgl. Lopera 2005, S. 165.

manche Arbeiten mit Inschriften zum jeweiligen Ereignis versehen wurden, manche jedoch nicht.<sup>295</sup> In Ermangelung von Informationen die künstlerischen Rahmenbedingungen betreffend, können hier nur Vermutungen getroffen werden. Auch die fehlende Unterlagen hinsichtlich der Gesamtkonzeption, was die Auswahl der Schlachten, der Generäle, zeitlicher und topographischer Überlegungen betraf, erschweren bis heute eine exakte Rekonstruktion der Hängungsabfolge und ein Verständnis für die Kohärenz der Gemälde. Wie aber bereits auf den ersten Blick der Rekonstruktionen klar wird, entspricht die Anordnung der Bildformate eindeutig einem raumübergreifendem Dekorationsschema (Abb. 37), im Gegensatz zu dem Schema barocker Galeriehängung, dem die Hängungsabfolgen der bereits beschriebenen Säle im Alkázar folgen (Abb. 38). Auf Grund letzter Forschungsergebnisse, die sich mit der tatsächlichen Hängung der einzelnen Bilder auseinandersetzt, ergibt sich eine Bilderabfolge, die neben dem inhaltlichen Konzepts auch auf eine alle Bilder übergreifende formale Anordnung und Planung schließen lässt.<sup>296</sup>

Demnach können die von einem Feldherrn befehligten Schlachten an jeweils einer Wand gruppiert werden – Spinolas Belagerung von Jülich und Breda, sowie die Siege des Herzogs von Feria am Oberrhein an der gegenüber liegenden Wand. Weiters wurden alle Unternehmungen an Küsten und unter Beteiligung von Schiffen an den Saalrändern positioniert, jeweils zwei an einem und eines am anderen Saalende, sodass die verbleibenden sechs reinen Landschlachten in zwei Dreiergruppen an den sich gegenüber liegenden Wänden hingen. Spannend ist die gegenläufige Dynamik der Pferdebewegung zu beobachten, die sich jeweils in den Gemälden zu beiden Seiten der virtuellen Mittelachse befanden. Dabei scheint ein berittener General in das Bild hineinzusprengen, während der Feldherr zu Pferde im benachbarten Bild direkt auf den Betrachter zuzukommen scheint. Neben den großen raumübergreifenden Linien, sind aber noch weitere sich auf jeweils eine Wand beziehende Planungslinien zu erkennen, die hier für die Südwand exemplarisch dargestellt werden sollen. In den vier Gemälden der Mitte wird jeweils ein anderer Aspekt der Kriegsführung hervorgehoben. Fleurus zeigt das Grauen des Krieges, das gnadenlose Niederringen des Feindes, Jülich verdeutlicht die

---

<sup>295</sup> Dass auf ein Abstimmen der Bildformate eventuell nicht unbedingt Wert gelegt wurde, zeigen die unterschiedlichen Abmessungen der Werke der Herkulesserie, die von einem Künstler geschaffen wurden.

<sup>296</sup> Die letzten Erkenntnisse von Ulrich Pfisterer und José Alvarez Lopez, die in den wichtigsten Punkten übereinstimmen beziehen sich auf einen Brief Monnanis in dem er die einzelnen Gemälde der Reihe nach erwähnt. Im Gegensatz zu der hier vertretenen Hängungsabfolge, greifen Brown und Elliot in ihrer Rekonstruktion auf das Inventar von 1701 zurück. Vgl. Pfisterer 2002, S. 213-220, vgl. Lopera 2005, S. 106f.

Unterwerfung bei gleichzeitiger Schonung des Besiegten, Breda deutet auf den Großmut in der Anerkennung des Gegners hin und Genua, demonstriert Spanien als den zuverlässigen Verbündeten (Abb. 39 a-d). Aber auch in formalen Details nehmen diese Werke aufeinander Bezug. Sowohl in der „Übergabe von Breda“ als auch in der „Befreiung Genuas“, kommt es zu einem freundschaftlichen Hand-auf-die-Schulter-legen der beiden Protagonisten. Bei beiden Arbeiten dient die prominente Rückenfigur eines Hellebardenträgers in der linken vorderen Bildhälfte als Repoussoirfigur, die den Betrachter in das Bildgeschehen führt. Auffällig wirkt das Ineinandergreifen der benachbarten Bilder Jülich und Breda. Formal springt dem Betrachter vor allem die Lanzenphalanx ins Auge, die jeweils an der Bildaußenseite die gesamte Bildhöhe einnimmt und wie eine Klammer über die beiden Arbeiten wirkt, sowie die Positionierung der beiden Pferde, die in ihrem Zueinander, die dazwischen liegende Bildfläche wie eine gemeinsame Arena beschreiben. Laut Röntgenuntersuchungen war die Lanzenwand bei Velázquez ursprünglich deutlich niedriger konzipiert,<sup>297</sup> sodass anzunehmen ist, der Künstler habe erst nachträglich mit der Verlängerung der Lanzen auf das Bild Leonardos reagiert.

Die Gesamtheit dieser Überlegungen macht deutlich, dass gemessen an den Dekorationsprogrammen in Italien und Frankreich, das hier umgesetzte Ideenkonzept streng und reduziert wirken muss. Im Kontext der spanischen Hofetikette gesehen, die auf Disziplin, Nüchternheit und Präzision aufgebaut war, wird mit dem hier vorgegebene Ideenprogramm der Versuch unternommen sich den internationalen Tendenzen zu öffnen. Die Umsetzung kann den Ambitionen des Projektes nicht gerecht werden und bleibt in den Ansätzen stecken. So wird die Durchführung der Ausstattung des Salón de Reinos zu einer Reflexion der Herrschaft des Olivares, denn waren auch bei fast allen Projekten des validos die Ansätze richtig, wichtig und notwendig, kamen bei der Umsetzung die Schwächen seiner Ungeduld und der Mangel an umsichtiger Durchführungsplanung zum Tragen, die eine erfolgreiche Umsetzung vereitelten.

#### **4. Resümee**

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand zweier Ausstattungsprogramme höfischer Repräsentationsräume der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Stellung und Ausprägungen des Historienbildes in diesem Kontext zu untersuchen. Es wird der Frage nachgegangen,

---

<sup>297</sup> Vgl. Pfisterer 2002, S. 220.

ob neben einer allgemeinen Verherrlichung der herrschenden Dynastie in den Bildzyklen konkrete politische Spannungsfelder erkennbar werden, auf die innerhalb des Dekorationsprogrammes gezielt reagiert wurde.

Sowohl die Medicizyklen des Palais du Luxembourg in Paris, als auch die Bildzyklen des Salón de Reinos im Buen Retiro Palast in Madrid stehen in enger Tradition hoheitlicher Palastdekoration, wie sie Anfang des 16. Jahrhunderts von Italien ausgehend die europäischen Herrscherhäuser eroberte. Während sich in Spanien in der Nachfolge Karls V. ein strenges und nüchternes Ideen- und Raumkonzept durchsetzt, dominieren im restlichen Europa komplexe allegorische, bild- und raumübergreifende Ausstattungszyklen. In beiden hier besprochenen Programmen übernimmt das Historienbild die tragende Rolle in der Vermittlung der Inhalte. Im französischen Beispiel ergänzen nur wenige reine Porträtdarstellungen die Historien. Indessen kommen in Spanien zusätzlich zu den Historienbildern, in denen noch die topographische Landschaftsdarstellung einen wichtigen Stellenwert einnimmt, ein Wappenzyklus im Deckengewölbe, eine dynastische Porträtfolge und eine Serie typologischer Herkulesdarstellungen zum Einsatz. Die Absicht sich mit der Ausstattung des Salón de Reinos aus einer starren Traditionsgebundenheit zu befreien, konnte nicht vollkommen umgesetzt werden. Stehen hier die einzelnen Bildgattungen und Erzählformen noch getrennt nebeneinander, kommt es in den höfischen Ausstattungsprogrammen anderer europäischer Herrscherhäuser bereits zu einer Verschmelzung der unterschiedlichen Modi im Historienbild. Bei beiden Ausstattungen geht es nicht um die Vermittlung von historischer Wahrheit, auch wenn dies evoziert werden soll. Anhand aktueller und gesicherter Ereignisse wird ein authentischer Rahmen geschaffen, innerhalb dessen eine umso wirkmächtigere, weil glaubhafte, Propagandapolitik zum Einsatz kommt, bei der systemische Schwachpunkte für den Betrachter bei Hof und für die Nachwelt in Stärken gedreht werden sollen.

Nicht nur dass Maria von Medici zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe der Medicizyklen längst ihren politischen Einfluss verloren hatte und unter strenger Überwachung des Königs stand, sahen die französischen „lois fondamentales“ keine weibliche Thronfolge in Frankreich vor. Dass sie dennoch die Arbeiten an einem Ruhmeszyklus veranlasste, der sie als glorreiche Herrscherin Frankreichs verherrlichte und der vor ihr nur von Monarchen beauftragt wurde, zeigt ihren unbedingten Willen zur Macht. Einen deutlichen Schwachpunkt in ihrer realen Position stellte die fehlende Legitimation

durch die salischen Erbfolgegesetze dar. In den Darstellungen des Marienzyklus wurde demgemäß der Machttransfer der königlichen Autorität, wie er von Heinrich IV. über ihren gemeinsamen Sohn Ludwig XIII. an sie erfolgt war, nicht als politische Aneignung dargestellt, sondern als ein sich selbst erfüllendes Naturgesetz. Mit der Übergabe der Reichsinsignien an die Königinwitwe durch den verstorbenen König, die Kirche, die Personifizierung Frankreichs und die Götterwelt wird der legitime Rahmen ihrer Machtentfaltung geschaffen. Um diesen Mythos einer ungebrochenen Herrschaftsgewalt nach ihrem verstorbenen Mann abzusichern, stellte sich Maria von Medici in allen künstlerischen Entscheidungen in die Tradition Heinrichs IV. Selbst die Wahl des Rubens als ausführender Künstler, kann in der Tradition der Auftragsvergabe der Zweiten Schule von Fontainebleau gesehen werden.

In Spanien geht die Initiative zur Gestaltung des Salón de Reinos nicht vom amtierenden König aus, sondern von dessen einflussreichen ersten Minister. Den sich zuspitzenden Problemen des Reiches stellt sich der Conde Duque Olivares mit ambitionierten, wenn auch unpopulären Reformvorhaben, die seine Person immer mehr unter Druck bringen. Die Ausstattung des Saals der Reiche wird neben der Verherrlichung Phillips IV. zu einer nationalen Verteidigung der Politik des Olivares. Hier sollte dessen Vision über die innere Einheit Spaniens und die Unbesiegbarkeit der spanischen Armee deutlich gemacht werden. Themen, die gerade die empfindlichsten Schwachstellen der Monarchie trafen. Die Gesamtheit der Wappendarstellungen visualisiert die Vielzahl der Reiche, ihre Loyalität zum König und ihre unauflösbare Verbundenheit miteinander. Ihre weltumspannende Größe wird über die geographische Verteilung der Schlachtfelder gezeigt. Durch die Verknüpfung der zwölf siegreichen Schlachtendarstellungen mit der Serie der Herkulestaten sollte der Mythos von der Unbesiegbarkeit der spanischen Armee aufrecht erhalten werden. Wie in der Politik bewegte sich Olivares auch in den Künsten im Spannungsfeld zwischen Erneuerung und Tradition. So ist das Konzept der Ausstattung geprägt von dem Willen einer künstlerischen Öffnung des spanischen Hofes, doch zu klein ist die Gruppe der fähigen spanischen Maler und zu groß die Ungeduld des Olivares.

Bei beiden Ausstattungsprogrammen kann somit ein direktes Reagieren der Gemäldezyklen auf aktuelle politische Herausforderungen nachgewiesen werden, denen sich die Auswahl der gestalterischen Mittel unterordnet.

## **5. Bibliographie**

### **Andrieux 1979**

Maurice Andrieux, Heinrich IV., dt. Ulla Leippe, Frankfurt 1979.

### **Baudouin-Matusek**

Marie-Noelle Baudouin-Matusek, Un palais pour une reine mère, in: Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (Hrsg.), Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris 1991, S. 170 – 223.

### **Baumgärtel 1995**

Bettina Baumgärtel, Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht, in: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters (Hrsg.), Die Galerie der starken Frauen. La Galerie des Femmes Fortes, München 1995.

### **Bennassar/Vincent 1999**

Bartolomé Bennassar und Bernard Vincent, Spanien. 16. und 17. Jahrhundert, dt. Renate Wartmann, Stuttgart 1999.

### **Bertièrre 1996**

Simone Bertièrre, Les Reines de France au temps des Bourbons. Les Deux Régentes, Paris 1996.

### **Bourg 2003**

Alexis Merle du Bourg, De Florence à Cologne. Marie de Médicis et Pierre Paul Rubens, in: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts, Paris 2003, S. 94 – 109.

### **Bourg 2004**

Alexis Merle du Bourg, Peter Paul Rubens et la France. 1600 – 1640, Villeneuve d' Ascq 2004.

### **Brassat 2003**

Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6, Berlin 2003.

### **Brown 1988**

Jonathan Brown, Velázquez. Maler und Höfling, München 1988.

### **Brown 1991**

Jonathan Brown, The Golden Age of Painting in Spain, New Haven und London, 1991.

### **Brown 1998**

Jonathan Brown, Painting in Spain 1500 – 1700, New Haven und London 1998.

### **Brown 1999**

Jonathan Brown, Velázquez in den 30er und 40er Jahren des 17. Jahrhunderts, in: Velázquez – Rubens – Lorrain. Malerei am Hof Phillips IV., Bonn 1999, S. 36 – 45.

### **Brown/Elliott 2003<sup>2</sup>**

Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>.

### **Büttner 1972**

Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Frankfurt u.a. 1972.

**Cobos 2003**

Andrés Úbeda de los Cobos, The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace,

**Coope 1972**

Rosalys Coope, Salomon de Brosse and the Development of the Classical style in French Architecture from 1565 – 1630, London 1972.

**Cosandey 2000**

Fanny Cosandey, La reine de France. Symbole et pouvoir XV. – XVIII. Siècle, Paris 2000.

**Crawford 2004**

Kathrine Crawford, Perlious performances. Gender and regency in early modern France, Havard 2004.

**Edelmayer 2004**

Friedrich Edelmayer, Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und die Habsburger, in: Peer Schmidt (Hrsg.), Kleine Geschichte Spaniens, Stuttgart 2004, S. 123 – 127.

**Ehrmann 1986**

Jean Ehrmann, Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris 1986.

**Elliott 1988**

John Huxtable Elliott, The Count-Duke of Olivares, Yale 1988.

**Ferrero 1999**

Juan A. Hernández Ferrero, Spanische Königspaläste. Zeugnisse einer Nationalgeschichte, Köln 1999.

**Foucart 1991**

Jacques Foucart, La double chance de Rubens, in: Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (Hrsg.), Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris 1991, S. 224 – 248.

**Fumaroli 2002**

Marc Fumaroli, Richelieu, Patron der Künste, in: Hilliard Todd Goldfarb (Hrsg.), Richelieu (1585-1642). Kunst, Macht und Politik, Gent 2002, S. 15 – 47.

**Fumaroli 2003**

Marc Fumaroli, Le siècle de Marie, in: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Marie de Médicis, un gouvernement par les arts, Paris 2003, S. 19 – 21.

**Gaethgens 1995**

Barbara Gaethgens, Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft, in: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters (Hrsg.), Die Galerie der starken Frauen. La Galerie des Femmes Fortes, , München 1995.

**Groschner u.a. 2001**

Gabriele Groschner, Thomas Habersatter, Erika Mayr-Oehring, Meisterwerke Residenzgalerie, Salzburg 2001.



**Haumeder 1976**

Ulrike von Haumeder, Antoine Caron. Studien zu seiner „Histoire d'Artemise“, Heidelberg 1976.

**Heiden 1984**

Rüdiger an der Heiden, Die Skizzen zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek, München 1984.

**Held 1980**

Julius S. Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue, Princeton 1980.

**Held/Schneider 1998**

Jutta Held und Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998.

**Jost 1965**

Ingrid Jost, Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P.P. Rubens, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Nr. 15, 1965, S. 175 – 219.

**Jurewitz-Freischmidt 2005**

Sylvia Jurewitz-Freischmidt, Herrinnen des Louvre. Frankreichs Regentinnen Maria de' Medici und Anne d' Autriche, Gernsbach 2005.

**Justi 1933**

Carl Justi, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, Zürich 1933.

**Kirchner 2000**

Thomas Kirchner, Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen, in: Götz Pochat (Hrsg.), Kunst. Geschichte, Graz 2000, S. 27 – 39.

**Kittlich 1993**

Karl Kittlich, Ein Kunstwerk als historische Quelle. Diego Velázquez „Die Übergabe von Breda – Las Lanzas“, in: Von Altdorfer bis Serra, Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag, St. Ingbert 1993, S. 81 – 87.

**Lopera 2005**

José Álvarez Lopera, The Hall of Realms: The State of Knowledge and a Reassessment, in: Andrés Úbeda de los Cobos (Hrsg.), Paintings for the Planet King. Phillip IV and the Buen Retiro Palace, Madrid 2005, S. 91 – 168.

**Lutz 1986**

Heinrich Lutz, Der politische und religiöse Aufbruch Europas im 16. Jahrhundert, in: Golo Mann und August Nitschke (Hrsg.), Propyläen Weltgeschichte, Bd. 7, Frankfurt 1986, S. 24 – 132.

**Mann 1986**

Golo Mann, Das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges, in: Golo Mann und August Nitschke (Hrsg.), Propyläen Weltgeschichte, Bd. 7, Berlin und Frankfurt 1986, S. 133 – 230.

**Marrow 1982**

Marrow, Deborah, The art patronage of Maria de' Medici, Michigan 1982.

**Mignot 1988**

Claude Mignot, Fontainebleau revisité: la galerie d'Ulysse, in: Revue de l'Art, Nr. 82, 1988, S. 9 -18.

**Millen/Wolf 1989**

Ronald Forsyth Millen und Robert Erich Wolf, Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Ruben's life of Maria de'Medici, Princeton 1989.

**Moffitt 1982**

John F. Moffitt, Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda, in: Artibus et Historiae, Nr. 5, Venedig und Wien 1982.

**Ortiz 1989**

Antonio Dominguez Ortiz, Velázquez and his time, in: Antonio Dominguez Ortiz u.a. (Hrsg.) Velázquez, New York 1989, S. 3 – 20.

**Orso 1986**

Steven N. Orso, Phillip IV. and the Decoration of the Alcázar of Madrid, Princeton 1986.

**Orso 1993**

Steven N. Orso, Velázquez. Los Borrachos and Painting at the Court of Phillip IV., Cambridge 1993.

**Pachecco 1996**

Francisco Pachecco, Die Kunst der Malerei, in: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hrsg.) Historienmalerei, Berlin 1996, S. 148 – 155.

**Paez 1993**

Elana Páez, Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid 1993.

**Palomino 1987**

Antonio Palomino, Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors, Cambridge 1987.

**Pfaffenbichler 1999**

Matthias Pfaffenbichler, Das Schlachtenbild - die Blüte eines Genres im 17. Jahrhundert, in: Jacques Thuillier und Klaus Bußmann (Hrsg.), 1648 Westfälischer Friede. Die Kunst zwischen Krieg und Frieden, Paris und Münster 1999, S. 227- 249.

**Pfisterer 2002**

Ulrich Pfisterer, Malerei als Herrschaftsmetapher. Velázquez und Das Bildprogramm des Salón de Reinos, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg/Lahn 2002, S. 199 – 252.

**Prinz 1970**

Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.

**Putzger 2000**

F.W. Putzger, Historischer Weltatlas zur allgemeinen und österreichischen Geschichte, F.W.Putzger und E. Bruckmüller (Hrsg.), Wien 2000.

**Raumer 1947**

Kurt von Raumer, Heinrich IV. Friedensidee und Machtpolitik im Kampf um die Erneuerung Frankreichs, Iserlohn 1947.

**Rey 1996**

José Lopez-Rey, Velázquez. Painter of Painters, Bd. 2., Köln 1996.

**Rooses 1998**

Max Rooses (u.a.) (Hrsg.), Les contrats passés entre Rubens et Marie de Médicis concernant les deux galleries du Luxembourg, in: Bulletin-Rubens Bd. 5, Doornspijk 1897/1910, Nachdruck 1998, S. 216 – 220.

**Rooses/Ruelens 1898**

Max Rooses und Charles Ruelens (Hrsg.), Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, Band 2, Antwerpen 1898

**Rooses/Ruelens 1900**

Max Rooses und Charles Ruelens (Hrsg.), Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, Band 3, Antwerpen 1900.

**Samoyault-Verlet 1975**

Colombe Samoyault-Verlet, Précisions iconographiques sur trois décors de la seconde École de Fontainebleau. Cabinet de Théagène, Galerie de Diane, Chapelle de la Trinité, in: Actes du Colloque International sur L'Art de Fontainebleau, Paris 1975, S. 241 – 247.

**Sánchez 1989**

Alfonso E. Pérez Sánchez, Velázquez and his art, in: Velázquez, Hrsg. Antonio Dominguez Ortiz u.a., New York 1989, S. 21 – 56.

**Seipel 2000**

Wilfried Seipel (Hrsg.), Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien, Wien 2000.

**Sieburg 1995**

Heinz-Otto Sieburg, Geschichte Frankreichs, fünfte erweiterte Auflage, Stuttgart u.a. 1995.

**Simson 1936**

Otto von Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens, Leipzig 1936.

**Simson 1979**

Otto von Simson, Politische Symbolik im Werk des Rubens, in: Erich Hubala (Hrsg.), Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S. 7 – 35.

**Simson 1996**

Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996.

**Stoichita 1999**

Victor Stoichita, La Reddition de Breda par Velázquez, in: 1648 Westfälischer Friede. Die Kunst zwischen Krieg und Frieden, Hg. Jacques Thuillier und Klaus Bußmann, Paris und Münster 1999, S. 115 – 137.

**Stradling 1988**

R.A.Stradling, Philip IV and the Government of Spain 1621 – 1665, Cambridge u.a. 1988.

**Syre 2000**

Syre Cornelia, Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, München 2002

**Tapié 1886**

Victor-Lucien Tapié, Das Zeitalter Ludwig des XIV., in: Golo Mann und August Nitschke (Hrsg.), Propyläen Weltgeschichte, Bd. 7, Berlin und Frankfurt 1986, S. 275 – 348.

**Taylor 1979**

René Taylor, Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española, in: Academia. Boletín de la real Academia de San Fernando, 48, 1979, S. 63 – 126.

**Thuillier/Foucart 1969**

Jacques Thuillier und Jacques Foucart, Le storie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo. Pieter Paul Rubens, Éd. Française, Paris 1969.

**Thuillier 1969**

Jacques Thuillier, La Galerie de Médicis de Rubens et sa genèse: Un document inédit, in: Revue de l'Art, Nr. 4, 1969, S. 52 – 62.

**Thuillier 1975**

Jacques Thuillier, Peinture et politique, une théorie de la galerie royale sous Henri IV., in: Albert Châtelet (Hrsg.), Etudes d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 175 – 205.

**Tönnemann 2004**

Andreas Tönnemann, Pariser Witwensitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der frühen Neuzeit, in: Anne-Marie Bonnet / Barbara Schellewald (Hrsg.), Frauen in der frühen Neuzeit, Köln (u.a.) 2004, S. 189 – 211.

**Úbeda 2005**

Andrés Úbeda de los Cobos, The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace, in: Andrés Úbeda de los Cobos (Hrsg.), Paintings for the Planet King. Phillip IV and the Buen Retiro Palace, Madrid 2005, S. 15 – 43.

**Volk 1977**

Mary Crawford Volk, Vincencio Carducho and seventeenth century Castilian painting, New York 1977.

**Warnke 1965**

Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965.

**Warnke 1993**

Martin Warnke, Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens, Groningen 1993.

**Warnke 2005**

Martin Warnke, Velázquez. Form und Reform, Köln 2005.

**Wilhelm 1983**

Jacques Wilhelm, Un décor disparu: les peintures de la galerie du château de Berny illustrant la vie d'Henri IV et la première année du règne de Louis XIII, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, Jg. 1983, Paris 1983, S. 29 – 45.

## 6. Abbildungen



Abb. 1: Francesco Salviati, Fresken, Sala dei Fasti Farnesiani, linke Wand, um 1550 fertig gestellt, Palazzo Farnese, Rom.



Abb. 2: Giovanni Battista Rossi, Galerie Franz I., Innenansicht, um 1540 fertig gestellt, Château Fontainebleau.



Abb.3: Freskenzyklus, 1590, Halle der Schlachten oder Königliche Galerie Phillip II., El Escorial.

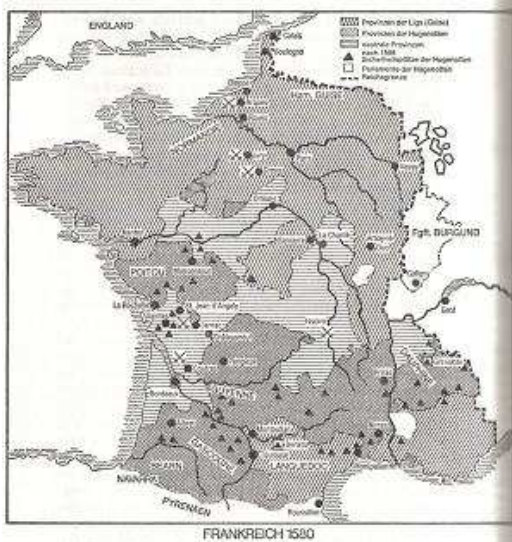


Abb.4: Karte von Frankreich um 1580 hinsichtlich der Gebietsaufteilung zwischen der Liga und den Hugenotten



Abb. 5: Je couvre de mon ombre toute la terre. Maria von Medici und ihre Nachkommenschaft, anonymer Stich, nach 1625



Abb. 6: Guillaume Dupré, Maria von Medici als Kybele, Bronzemedaille, 1624, 5,1 cm Durchmesser, Louvre Paris.



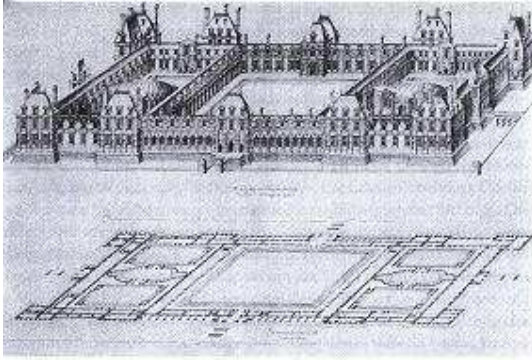


Abb. 7: Jacques Androuet DuCerceau, Tuileries, Idealprojekt, vor 1576, British Museum, London.

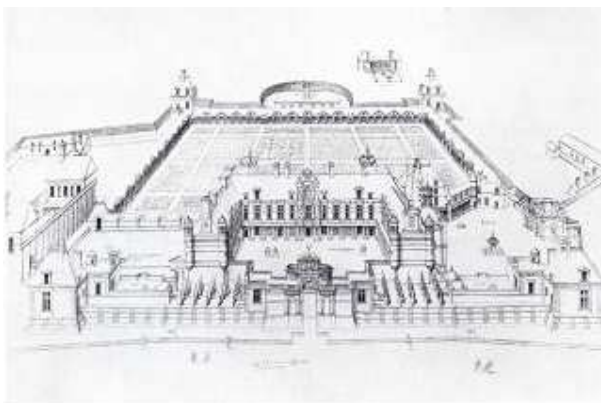


Abb. 8a: Jacques Androuet DuCerceau, Anet, Zeichnung.

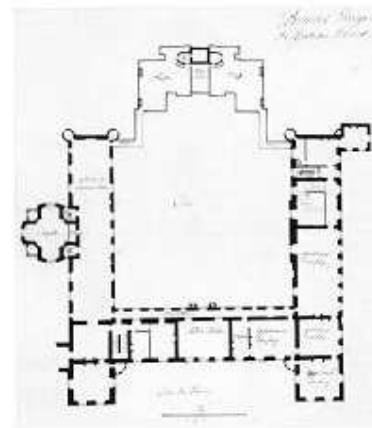


Abb. 8b: Jacques Androuet DuCerceau, Anet, Grundriss.

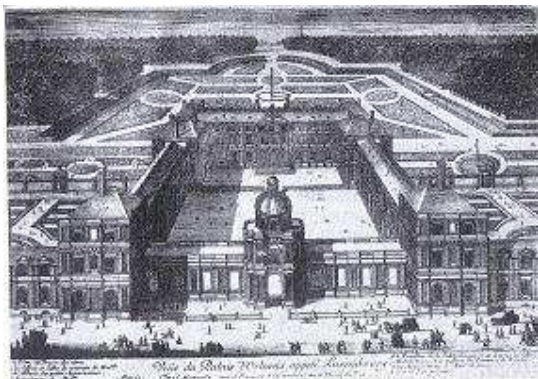


Abb. 9a: Salomon de Brosse, Palais du Luxembourg, Kupferstich

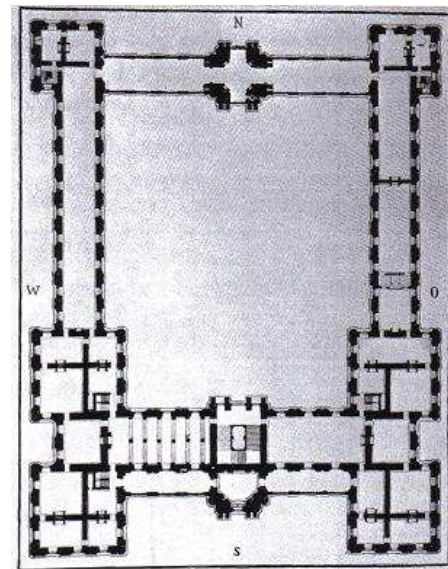


Abb. 9b: Palais du Luxembourg, Grundriss des ersten Geschosses, Zustand von ca. 1757, Stich, Bibliothèque Nationale, Paris.





Abb. 10: Stich Marie mit dem königlichen Paar im Louvre



Abb. 11: Guillaume Dupré, Marie de Médicis en Cybèle gouvernant le navire de l'Etat, Bronze vergoldet, 6,2 cm Durchmesser, 1615, Louvre, Paris.



Abb. 12: Marie de Médicis avec Junon sur un arc-en-ciel, Silber, 5,2 cm Durchmesser, 1613, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France, Paris.

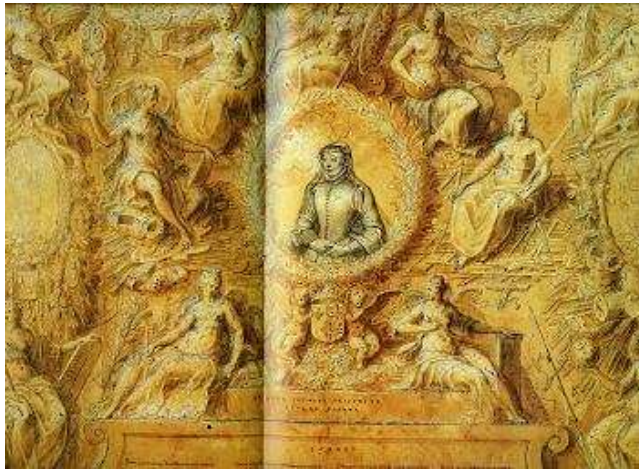


Abb. 13a: Antoine Caron, Porträt de Catherine de Médicis veuve, aus dem Bilderzyklus der Histoire de la reine Artémise, 1562, kolorierte Federzeichnung, 40,5 x 55,5 cm, Cabinet des desins, Louvre, Paris.



Abb. 13b: Medaille der Katharina de Medici



Abb. 14: Nicolas de Mathonière nach Quesnel, La Reine entretient et instruit le Roi des affaires de l'état, Stichwerk, 1610, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 15: Guillaume Dupré, Médaille de la régence, Bronze vergoldet, 5,7x4,3 cm, 1610, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France, Paris.





Abb. 16: Peter Paul Rubens, Heinrich IV. und Maria von Medici, Skizze, Wallace Collection, London.



Abb. 17: Peter Paul Rubens, Die Übergabe der Regentschaft, Öl auf Leinwand, 1625, Louvre Paris.



Abb. 18: Guillaume Dupré, Henri IV. et Marie de Médicis, Metall vergoldet, 6,7 cm Durchmesser, 1603, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 19: Léonard Gaultier, Die Krönung der Maria von Medici, Stichwerk.



Abb. 20: Peter Paul Rubens, Die Krönung der Maria von Medici, Skizzenblatt, Ermitage St. Petersburg.



Abb. 21: Peter Paul Rubens, Die Krönung der Maria von Medici, Skizzenblatt, Alte Pinakothek München.





Abb. 22: Peter Paul Rubens, Die Krönung der Maria von Medici, Öl auf Leinwand, 1625, Louvre Paris.



Abb. 23: Peter Paul Rubens, Apotheose Heinrichs IV. und Proklamation der Regentschaft Maria de' Medicis, Öl auf Leinwand, 1625, Louvre Paris.



Abb. 24: Peter Paul Rubens, Apotheose Heinrichs IV. und Proklamation der Regentschaft Maria de' Medicis, Skizzenblatt, Alte Pinakothek München.



Abb. 25: Peter Paul Rubens, Apotheose Heinrichs IV. und Proklamation der Regentschaft Maria de' Medicis, Skizzenblatt, Eremitage St. Petersburg.



Abb. 26: Peter Paul Rubens, Allegorie auf Kaiser Karl V. als Weltenherrscher, Öl auf Leinwand, 166,5 x 141 cm, ca. 1604, Residenzgalerie Salzburg.



Abb. 27. Historische Karte Europas im 16. Jahrhundert (um 1550), zusätzliche Markierung der Orte an dem die europäischen Schlachtendarstellungen des Salon de Reinos stattgefunden haben.





Abb. 28: Abb. 3: Jusepe Leonardo, Blick auf den Buen Retiro Palast, Öl auf Leinwand, 130 x 305 cm, Museo Principal, Madrid.



Abb. 29: Carmen Blasco, virtuelle Rekonstruktion des Saals der Reiche.



Abb. 30: Brüssler Tapisseriemannufaktur nach Bernhard van Orley, Der Ausfall der Belagerten und die Flucht der Schweizer, sechste Tapisserie der „Schlacht von Pavia“, Neapel, Museum Capodimonte



Abb. 31: Nach einem Entwurf von Jan Vermeyen, Eroberung Tunis und La Goletta, Tapisserie, 1545-1548, Alcázar, Seville.



Abb.32: Stich nach Martin van Heemskerck, König Karl V, Feldlager vor Ingolstadt, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 33: Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung. im Saal der Reiche, obere Abbildung bezieht sich auf die Westwand, unter Abbildung auf die Ostwand.



Abb. 34: Vicente Carducho, Die Schlacht von Fleurus, Öl auf Leinwand, 297 x 365 cm, Prado, Madrid.





Abb. 35: Juan Bautista Maino, Rückeroberung von Bahía, Öl auf Leinwand, 309 x 381 cm, 1634/35, Prado, Madrid.



Abb. 36: Francisco de Zurbarán, Tod des Herkules, Öl auf Leinwand, 136 x 167 cm, Prado, Madrid.

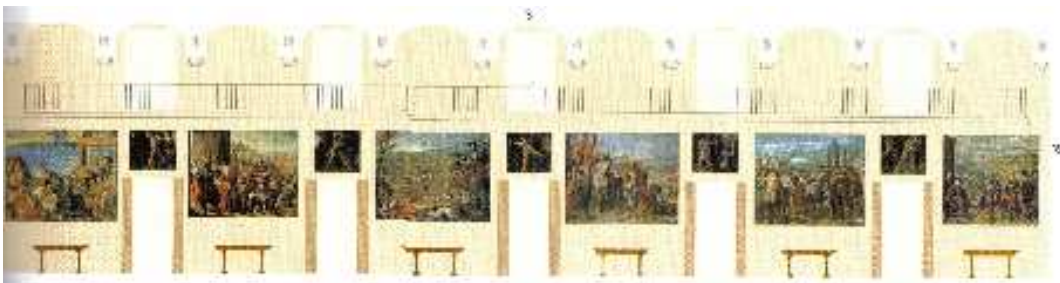


Abb. 37: Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung. im Saal der Reiche, Südwand.

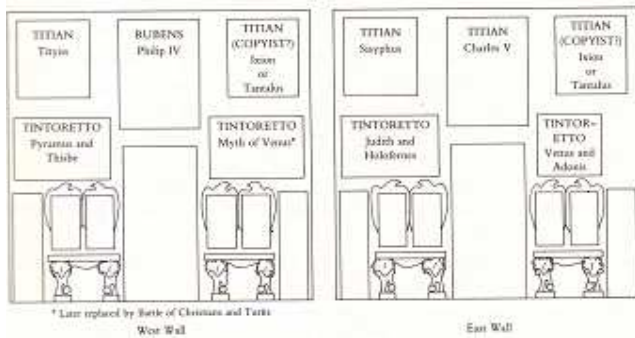


Abb. 38: Rekonstruktion der Ost- und Westwand des Salón Nuevo im Alkazar Madrid 1659.



Abb. 39a



Abb. 39b



Abb. 39c



Abb. 39d

Abb. 39a: Antonio de Pereda, 'Entsatzung von Genua', Öl auf Leinwand, 290 x 370 cm, Prado, Madrid.

Abb. 39b: Vicente Carducho, 'Die Schlacht von Fleurus', Öl auf Leinwand, 297 x 365 cm, Prado, Madrid.

Abb. 39c: Jusepe Leonardo, 'Die Übergabe von Jülich', Öl auf Leinwand, 307 x 381 cm, Prado, Madrid.

Abb. 39d: Diego Velázquez, 'Die Übergabe von Breda', Öl auf Leinwand, 307 x 367 cm, Prado, Madrid.

## 7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Mortari, Luisa: Francesco Salviati. Roma 1992, Seite 59, Abb. Oben, Quelldatenbank: DILPS (Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt/M.).

Abb. 2: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Kecks:o. A..2007.o. A., Quelldatenbank: RUDI (FAU Erlangen-Nürnberg).

Abb. 3: Juan A. Hernández Ferrero, Spanische Königspaläste. Zeugnisse einer Nationalgeschichte, Köln 1999, S. 107.

Abb.4: Maurice Andrieux, Heinrich IV., dt. Ulla Leippe, Frankfurt 1979, S. 190.

Abb. 5: Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (Hrsg.), Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris 1991, S. 107, Abb. 90.

Abb. 6: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Un gouvernement par les arts, Paris 1991, S. 253, Abb. 134.

Abb. 7: Andreas Tönnesmann, Pariser Witwensitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der frühen Neuzeit, in: Anne-Marie Bonnet / Barbara Schellewald (Hrsg.), Frauen in der frühen Neuzeit, Köln (u.a.) 2004, S. 194, Abb. 3.

Abb. 8a Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, Abb. 29.

Abb. 8b: Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, Abb. 30.

Abb. 9a: Andreas Tönnesmann, Pariser Witwensitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der frühen Neuzeit, in: Anne-Marie Bonnet / Barbara Schellewald (Hrsg.), Frauen in der frühen Neuzeit, Köln (u.a.) 2004, S. 200, Abb. 7

Abb. 9b: Ingrid Joost, Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P.P. Rubens, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Nr. 15, 1965, S. 177, Abb. 1.

Abb. 10: Simone Bertièrre, Les Reines de France au temps des Bourbons. Les Deux Régentes, Paris 1996

Abb. 11: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Un gouvernement par les arts, Paris 1991, S. 253, Abb. 132.

Abb. 12: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Un gouvernement par les arts, Paris 1991, S. 250, Abb. 126.

Abb. 13a: Jean Ehrmann, Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris 1986, S. 42f. Abb. 23.

Abb. 13b: Maurice Andrieux, Heinrich IV., dt. Ulla Leippe, Frankfurt 1979, S. 224, Abb. 2.

Abb. 14 : Kathrine Crawford, Perlious performances. Gender and regency in early modern France, Havard 2004, S. 80, Abb. 3.3.

Abb. 15: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Un gouvernement par les arts, Paris 1991, S. 248, Abb. 124.

Abb. 16: Ingrid Jost, Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P.P. Rubens, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Nr. 15, 1965, S. 181, Abb. 3.

Abb. 17: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln, DuMont, 2001, S. 325 unten.

Abb.18: Paola Bassani Pacht (Hrsg.), Un gouvernement par les arts, Paris 1991, S. 246, Abb. 119.

Abb. 19: Ronald Forsyth Millen und Robert Erich Wolf, Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Ruben's life of Maria de'Medici, Princeton 1989, Abb. 36.

Abb. 20: Maria Varshavskaya / Xenia Jegorowa: Peter Paul Rubens. Die Sinnlichkeit des Lebens, Sirrocco, London 2003, S. 99.

Abb. 21: Konrad Renger / Claudia Denk: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München / Köln: Pinakothek-Dumont 2002 S. 413.

Abb. 22: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln, DuMont, 2001, S. 328 oben.

Abb. 23: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1988

Abb. 24: Ronald Forsyth Millen und Robert Erich Wolf, Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Ruben's life of Maria de'Medici, Princeton 1989, Abb. 40.

Abb. 25: Prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Maria Varshavskaya / Xenia Jegorowa: Peter Paul Rubens. Die Sinnlichkeit des Lebens, Sirrocco, London 2003, S. 105.

Abb. 26: Gabriele Groschner, Thomas Habersatter, Erika Mayr-Oehring, Meisterwerke Residenzgalerie, Salzburg 2001, S. 57.

Abb. 27: F.W. Putzger, Historischer Weltatlas zur allgemeinen und österreichischen Geschichte, F.W.Putzger und E. Bruckmüller (Hrsg.), Wien 2000, S. 40f.

Abb. 28: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 65, Abb. 30.

Abb. 29: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 155, Abb. 103.

Abb. 30: Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6, Berlin 2003, S. 309, Abb. 123.

Abb. 31: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 158, Abb. 106.

Abb. 32: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 159, Abb. 107.

Abb.: 33: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 154, Abb. 102.

Abb. 34: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 174, Abb. 129.

Abb. 35: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 194, Abb. 142.

Abb. 36: Andrés Úbeda de los Cobos (Hrsg.), Paintings for the Planet King. Phillip IV and the Buen Retiro Palace, Madrid 2005, S. 165, Abb. 34.

Abb. 37: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 152f, Abb. 101.

Abb. 38: Steven N. Orso, Phillip IV. and the Decoration of the Alcázar of Madrid, Princeton 1986, S. 75, Abb. 2.

Abb. 39a: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 172, Abb. 125.

Abb. 39b: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 174, Abb. 129.

Abb. 39c: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 174, Abb. 128.

Abb. 39d: Jonathan Brown und John H. Elliott, A palace for a king, Yale 2003<sup>2</sup>, S. 186, Abb. 136.

“Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir“

## 8. Lebenslauf

**Mag. Karin Eckstein**

### Persönliche Daten

geb. Wien, 11. März 1965  
ledig

### Ausbildung

Bundesrealgymnasium Wien  
Reifeprüfung 1983

Fremdenverkehrskolleg der Wiener Handelskammer  
Reifeprüfung 1985

Wirtschaftsuniversität Wien  
Studienrichtung Handelswissenschaften  
Sponsion 1995 (Mag. Rer. Soc. Oec.)

Université Robert Schuman, Straßburg  
école de management européen

Universität Wien  
Studium der Kunstgeschichte



### Beruf

**2003 – 2006**  
[www.donau.at](http://www.donau.at)

**Donau Design GmbH**  
Geschäftsführerin  
Vertrieb, Marketing und Administration,  
verantwortlich für Österreich und 9 ausländische  
Vertriebstöchter

**2001 – 2003**  
[www.mis.at](http://www.mis.at)

**MIS Austria GmbH**  
Key Account Manager  
Akquisition und Netzwerkaufbau  
im Finanzdienstleistungsbereich

**1998 – 2001**

**Donau Plastik, Stefan Stern GmbH**  
Leitung Vertrieb und Marketing, Aufbau des Controlling  
der ausländischen Vertriebstöchter in Osteuropa

**1995 – 1997**

**Erste Bank der Österreichischen Sparkassen AG**  
(ehemals GiroCredit)  
Key Account Manager Großkunden